GÂNDIREA ROMANULUI

TOMA PAVEL, născut la București, absolvent al Facultății de Filologie, a plecat în străinătate la sfârșitul anilor '60. Luându-și doctoratul la École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), a predat în Canada și apoi în Statele Unite. A publicat *Fragmente despre cuvinte*, Editura pentru Literatură, 1967, reeditată la Editura Paralela 45, 2002, *Lumi ficționale*, Harvard University Press, 1986, traducere la Editura Minerva, 1993, *Mirajul lingvistic*, Minuit, 1988, traducere la Editura Univers, 1993, *Povestiri filozofice*, Editura Univers, 1998, *Arta îndepărtării*, Gallimard, 1996, traducere la Editura Nemira, 1999, și *A șasea lumină*, Fayard, traducere la Editura Polirom, 2004.

TOMA PAVEL
GÂNDIREA ROMANULUI

Traducere din franceză de
MIHAELA MANCAȘ

HUMANITAS
BUCUREȘTI

Coperta
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
PAVEL, TOMA
Gândirea romanului/ Pavel Toma; trad. din franceză: Mihaela Mancaș. – București: Humanitas, 2008
Index
ISBN 978-973-50-1842-9

I. Mancaș, Mihaela (trad.)

82.09-31

THOMAS PAVEL
LA PENSÉE DU ROMAN
© Éditions Gallimard, 2003

© HUMANITAS, 2008, pentru prezenta versiune românească

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi CARTE PRIN POȘTĂ: tel./fax. 021/311 23 30
C.P.C.E. – CP 14, București
e-mail: cpp@humanitas.ro
www.librariilehumanitas.ro

Arta nu este un studiu al realității materiale,
ci o căutare a adevărului ideal.

GEORGE SAND

Prefață la ediția românească

Doresc în primul rând să-mi exprim recunoștința față de Editura Humanitas și directorul ei, Gabriel Liiceanu, pentru generoasa inițiativă de a publica acest volum în românește. Îi sunt profund îndatorat Mihaelei Mancaș, care a acceptat să traducă un text lung și nu întotdeauna ușor. Citind paginile admirabil traduse pe care ea mi le-a trimis cu regularitate, am simțit nevoia să modific uneori nu traducerea, ci textul însuși. Versiunea originală asculta de consemnele limbii în care a fost scrisă și făcea adesea aluzii la dezbateri specific franceze. De fiecare dată când mi s-a părut că aceste aluzii nu sună suficient de clar, am rescris textul încercând să accentuez caracterul sincer și deschis al limbii române. Nu știu în ce măsură am reușit, dar mărturisesc că am simțit o mare bucurie să fiu din nou aproape de cultura țării unde m-am născut și am crescut.

Dedic această versiune a cărții memoriei părinților mei, Amelia și Doru Pavel.

Chicago, martie 2007

Cuvânt înainte

Lucrarea pe care o recomand bunăvoinței publicului își are originea în dezacordul dintre gusturile mele literare și prejudecățile privind istoria romanului. Încerc o infinită plăcere când citesc opere din vechime, ca *Etiopicele, Amadís de Gaula* sau *Astreea.* Nu sunt eu singurul care le apreciază: unii dintre cei mai mari scriitori din trecut, Cervantes, Doamna de Sévigné, Racine le-au iubit cu fervoare. În schimb, numeroși istorici ai romanului, socotind că aceste opere sunt plicticoase și prost concepute, ridică în slăvi presupusul progres pe care l-ar fi realizat de-a lungul secolelor realismul – din ce în ce mai exact, din ce în ce mai profund, din ce în ce mai puțin asemănător cu schematismul considerat pueril al romanelor premoderne. Soarele adevărului, ne asigură ei, învăluie cu razele sale romanul modern, alungând pentru totdeauna minciuna răspândită de vechile romane.

După ce am crezut și eu în ea un timp, am găsit în cele din urmă îndoielnică ideea acestei epifanii. Căci adevărul are întotdeauna un obiect, și în cazul de față gustul meu mă asigura că obiectul – ființa umană și aventurile ei pe pământ – era reprezentat în romanele premoderne cu o remarcabilă forță. E adevărat că aceste opere se interesau mai puțin de detaliile concrete ale condiției umane cât de idealurile pe care aceasta le vizează, dar, mă întrebam, în virtutea cărei axiome ascunse aș fi fost eu obligat să identific idealul cu minciuna și precizia materială cu adevărul? Fizicienii știu bine că experiențele nu verifică niciodată în întregime formulările matematice ale legilor fizice, și totuși nici unul dintre ei nu crede că aceste formulări ar fi false. Eroii romanelor de odinioară reprezintă,

într-adevăr, obiectul unei idealizări, dar nu se poate oare admite că această idealizare este purtătoare de adevăr? De altfel, personajele puse în scenă de cele mai realiste opere moderne sunt și ele, foarte adesea, mult idealizate.

Meditând asupra acestei situații, am ajuns la concluzia că istoria romanului, departe de a putea fi redusă la o luptă între adevărul triumfător și minciuna înfrântă, se întemeiază în realitate pe dialogul secular dintre reprezentarea idealizată a existenței umane și cea a dificultății de a ne măsura cu acest ideal. Istoria romanului mi-a apărut atunci ca istorie a unei lungi dezbateri morale, niciodată rezolvată, niciodată însă abandonată. Pornind de la această ipoteză, am observat că, din secolul al XVIII-lea, romanul modern n-a respins decât în parte vechea tendință idealizatoare, pe care a reluat-o și a continuat-o în speranța că va găsi în spațiul lumii concrete un loc potrivit pentru manifestarea idealului. Această observație a constituit punctul de plecare al lucrării de față, al cărei plan constă în a prezenta mai întâi felul în care genurile narative premoderne concep perfecțiunea umană, pentru a discuta apoi tentativele moderne de a examina această perfecțiune în lumea experienței cotidiene.

Departe de a avea ambiția să epuizez subiectul ori să-i ofer cititorului o sinteză erudită, m-am mulțumit să reflectez asupra marilor orientări din istoria romanului. N-am insistat, așadar, asupra tradițiilor naționale și a trebuit să las deoparte mulți autori și lucrări admirabile (în special în scurtul capitol consacrat secolului XX), autori și opere pe care cititorul atent va ști să le plaseze cu ușurință în mișcarea de ansamblu. În schimb, la fiecare etapă m-am oprit cel puțin asupra unei opere ce mi s-a părut caracteristică, analizându-i, uneori în amănunt, acțiunea și sensul. Dacă, în istoria pe care o povestesc, se vor auzi ecouri hegeliene e pentru că am organizat-o deliberat în jurul câtorva concepte fundamentale (individul, lumea, legea morală) și pentru că, în funcție de tema aleasă, ea cuprinde mai multe secole și mai multe țări. După Longepierre, critic francez din secolul al XVIII-lea, spiritul care încearcă să înțeleagă literatura

„aparține tuturor epocilor și tuturor secolelor. El le vede global și – dacă pot spune astfel – *dintr-o singură privire*. Intră fără greutate în gusturile lor diferite, știe să acorde fiecăreia ceea ce-i este specific". Acesta e idealul meu; cititorul va judeca în ce măsură lucrarea de față îi corespunde.

Mulțumirile mele se îndreaptă către Universitatea din Princeton pentru concediul sabatic pe care mi l-a acordat în 1997-1998 și către Janel Mueller, decana științelor umaniste de la Universitatea din Chicago, care mi-a aprobat în 2000-2001 o reducere a obligațiilor didactice. În aceste perioade am reușit să termin prima și penultima versiune a lucrării de față. Ospitalitatea lui Alain și a Mariei Besançon în casa lor de la Magalas, în primăvara și vara lui 1998, a fost de neuitat.

Cursurile de istoria romanului pe care le-am predat la Universitatea din Princeton între 1989 și 1995, la Universitatea Paris-IV în 1997-1998 și la Universitatea din Chicago în 2001, precum și conferințele ținute la Școala de Înalte Studii în Științe Sociale (Paris), la Villa Gillet (Lyon) și la universitățile din Chicago, Columbia, Cosenza, Dijon, Illinois (Urbana-Champaign), Indiana (Bloomington), McGill, Paris-III, Paris-IV, Stanford și Yale, mi-au permis să reformulez sau să elimin, în urma unor fructuoase discuții, o întreagă serie de ipoteze asupra subiectului de față.

Lunga listă care urmează îi cuprinde pe colegii și prietenii care mi-au sprijinit demersul prin observații critice. Chiar dacă, în această prefață, nu pot decât să le amintesc numele, fiecare dintre ei știe cât de mare este recunoștința mea pentru atenția cu care m-au ascultat și pentru recomandările lor pertinente.

Am avut bucuria să discut despre subiectul acestei cărți cu Claude Bremond, cu Marc Fumaroli și cu Marcel Gauchet, autori a căror gândire a orientat-o pe a mea și ale căror opinii au fost întotdeauna pentru mine o sursă prețioasă de noi perspective. În domeniul aspectelor teoretice, schimburile de idei cu Vincent Descombes, Charles Larmore, Pierre Manent, Jean-Marie Schaeffer și regretatul Rainer Rochlitz au avut

pentru mine o importanță decisivă. Franco Moretti, care a citit o versiune prescurtată a lucrării, a avut generozitatea de a formula penetrante observații critice, de care am ținut cont în redactarea epilogului. Le datorez lui Emmanuel Bury, Gilles Declercq, Alban Forcione, lui Yves Hersant, Robert Hollander, David Quint, Philippe Sellier și Roger Zuber importante sugestii privind istoria prozei premoderne. Asupra romanului din epoca modernă, colegii și prietenii mei Antoine Compagnon, Caryl Emerson, Joseph Frank, Lionel Gossman, Gary Saul Morson, Jacques Neefs, Virgil Nemoianu, Lakis Proguidis, François Ricard, Philippe Roger, Cesare Segre, Philip Stewart și Mihai Zamfir vor recunoaște, de-a lungul textului, roadele discuțiilor noastre. Régine Borderie, Guyomar Hautcœur, Claude Jamin, Françoise Lavocat și Sylvie Thorel-Cailleteau mi-au fost admirabili interlocutori, atenți și necruțători totodată. Am profitat mult de părerile și de sugestiile oferite generos, cu ocazia diferitelor noastre întâlniri, de Agnès Antoine, Jean-Marie Apostolidès, Ora Avni, Michel Beaujour, Madeleine Bertaud, Pierre Brunel, Jean Dagen, Maria diBattista, Pierre Force, André Guyaux, Philippe Hamon, Wladimir Krysinsky, Mariella di Maio, Gilles Marcotte, Jean-Philippe Mathy, Michel Murat, Nuccio Ordine, François Rigolot, Didier Souiller și Jean-Yves Tadié. Colegii mei de la Universitatea din Chicago, Elizabeth Amann, Peter Dembovsky, Leon Kass, Jonathan Lear, Mark Lilla, Françoise Meltzer, Robert Morrissey, Larry Norman, Robert Pippin și Mario Santana m-au susținut cu sfaturile lor excelente. Wladimir Bérélovitch a asigurat cu generozitate revizia stilistică a manuscrisului. Fără îndoială, n-aș fi putut nici întreprinde, nici încheia redactarea versiunii franceze a acestei lucrări fără încrederea și încurajările prietenești ale lui Éric Vigne.

Le mărturisesc aici tuturor recunoștința mea cea mai vie.

Introducere

În ultima vreme s-a reflectat mult asupra situației romanului, gen care în zilele noastre cunoaște dificultăți, dacă nu pentru a supraviețui – căci opere noi continuă să apară din belșug–, cel puțin pentru a păstra ceva din gloria sa trecută. Adresându-se tuturor tipurilor de public, dând dovadă de o prodigioasă flexibilitate tematică, romanul și-a asigurat în secolul al XIX-lea, grație triumfului realismului social și psihologic, o poziție recunoscută ca inexpugnabilă. E adevărat că alte forme literare (mai ales poezia) și alte arte (muzica) au putut revendica, în numele rafinamentului și al profunzimii, o superioritate intrinsecă asupra romanului, gen care în acea epocă părea în mod fatal atins de prozaism. În prima jumătate a secolului XX, pe un teren pregătit cu mult timp înainte de romantici ori de simboliști și consolidat de înflorirea modernismului, romanul și-a găsit totuși forța de a răspunde acestei provocări și de a adopta rafinamentul și bogăția emoțiilor evocate de poezie și de muzică. Datorită efectelor de stil și explorării unor întinse domenii până atunci inaccesibile, romanul și-a lărgit sfera de acțiune asigurându-și o poziție de invidiat în avangarda progresului artistic.

Totuși, pe termen lung, prețul plătit pentru această dublă mișcare în direcții opuse – către verosimilul social și psihologic mai întâi și către modernism mai apoi – s-a dovedit considerabil. Căci, pe măsură ce regiunile explorate de roman deveneau mai obscure, iar rafinamentul formal mai îndrăzneț, mulțimea cititorilor, descurajată de dificultatea crescândă a romanelor elitiste, nu accepta lectura operelor prea dificile și se consola

frecventând romanele scrise pe înțelesul tuturor. S-a produs astfel o dublă specializare, cea a publicului și cea a scriitorilor, astfel încât între lucrările destinate „marelui public" și romanele „dificile" distanța a devenit din ce în ce mai greu de recuperat. Agravând efectele acestei rupturi interne, înflorirea genurilor mixte, totodată narative și vizuale (cinematograful, benzile desenate, televiziunea), cucerește, din ce în ce mai mult, în zilele noastre, un public căruia îi satisface eficient și cu puține cheltuieli nevoile de care până nu demult se ocupa romanul.

Diferențierea publicului, divorțul dintre scriitura de avangardă și romanul de succes, concurența artelor narativ-vizuale au provocat trei tipuri de reacții. Criticii literari apără de obicei cu fermitate modernismul înțeles ca experiment formal: romanul va trebui să fie vârful de lance al avangardei formaliste sau nu va mai fi deloc. Mai sensibili la preferințele actuale ale publicului cultivat, unii dintre cei mai buni romancieri contemporani evită identificarea masivă dintre arta romanului și scriitura experimentalistă, rămânând fideli tradiției literaturii accesibile. În fine, convinși că romanul elitist – ca de altfel toate artele de elită – și-a trăit traiul, amatorii de artă destinată marelui public preferă consumul relaxat de romane de mare tiraj, de benzi desenate, filme de aventuri și foiletoane televizate.

Apărătorii avangardei exprimă preferințele unei bune părți a elitei intelectuale, partizanii accesibilității au de partea lor mulți cititori, amatorii artei de masă se bazează pe cifrele de vânzare: astfel, fiecare dintre aceste puncte de vedere se bucură de propria legitimitate în lumea literelor contemporane. Diferendul care îi opune nu e de natură să conducă la o concluzie definitivă. Importanța lui rămâne totuși semnificativă, căci – declarat sau în surdină – participanții la discuție, pledând în favoarea rafinamentului stilistic, a adevărului uman sau a destinderii facile, pun câteva întrebări esențiale: este romanul o artă? Iar dacă răspunsul este afirmativ, ce fel de artă și care îi sunt originile și destinul?

ARTA VEROSIMILULUI

Este într-adevăr romanul o artă? Dacă se utilizează termenul „artă" într-un sens modest, răspunsul e dinainte cunoscut. Arta romancierului, asemenea celei a navigatorului ori a strategului, realizează fericita îmbinare dintre talentul individului și regulile meseriei, așa cum este ea exercitată într-o epocă dată. Succesele acestor arte sunt datorate tactului, înțelepciunii practice, cunoașterii – totodată instinctive și inteligente – a regulilor reușitei.

În schimb, atunci când termenul „artă" este întrebuințat în sensul mai restrâns de activitate desprinsă de viața practică și consacrată exclusiv producerii frumosului, răspunsul devine mai problematic. În acest al doilea sens, termenul „artă" implică o misiune de ordin superior, misiune pe care arhitectura, artele plastice, poezia și muzica o îndeplinesc cu succes. Astfel, întrebarea „Este romanul o artă?" ia de îndată o formă comparativă, devenind: „Participă romanul la misiunea artei în același fel ca artele plastice, poezia și muzica?" Trebuie să mărturisim că răspunsul la această întrebare nu e ușor de găsit sau, mai degrabă, că multă vreme nici nu a fost căutat.

Într-adevăr, la începuturile lui, romanul nu și-a pus deloc problema menirii sale artistice, or absența acestei întrebări mi se pare simptomatică. Gen narativ inventat relativ târziu, lipsit de aura de noblețe cu care se mândreau surorile sale mai în vârstă, epopeea și tragedia, romanul nu s-a obosit să-și caute un loc aparte printre artele limbajului și cu atât mai puțin între arte în general. El s-a mulțumit la început să învețe cu răbdare cum să placă cititorilor. În plus, spre deosebire de genurile literare nobile (poezia, drama, epopeea), guvernate fiecare de norme explicite și de legi scrise, romanul a fost multă vreme ignorat de specialiști, trecut sub tăcere ori abia menționat – aproape cu scuze – în tratatele de poetică și de retorică. Această lacună a contribuit la nepăsarea noului gen față de teorie și i-a accentuat modestia.

Absența îndelungată a unei legi scrise, absență care n-a împiedicat de altfel romanul să prospere și să obțină în cele din

urmă o poziție dominantă în literatura beletristică, a favorizat în interiorul genului reflectarea pe termen scurt și cu influență limitată. În lipsa unui cod de procedură, romanul a știut să profite în cursul evoluției sale de bogăția formelor narative existente. Astfel, înainte de secolul al XVIII-lea, forța romanului a constat mai puțin într-un ansamblu de reguli explicite cât în vigoarea și diversitatea procedeelor narative pe care le folosește. Mulțimea de sub-genuri, pornind de la povestirile de aventuri idealizate (romanul de dragoste, romanul cavaleresc), trecând prin pastorală, narația didactică, povestirea elegiacă și nuvela tragică, și ajungând la narațiile satirice (romanul picaresc, nuvela comică), a format, de-a lungul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, o constelație mereu atentă la tradiție și, totodată, la circumstanțele mereu înnoite. Practica romanului s-a dovedit mai întotdeauna uimitor de capabilă să se adapteze la diferitele conjuncturi și nevoi ale publicului, pe care a știut, rând pe rând, să-l facă să viseze, să plângă, să râdă și să mediteze. Regulile acestei practici, cel mai adesea incorporate tacit în opere, au luat, în rare ocazii, nu forma tratatului ori a discursului dogmatic, ci pe aceea a prefețelor și comentariilor, așa cum, în țările care adoptă dreptul cutumiar, gândirea juridică nu se exprimă în coduri de legi, ci în preambuluri și glose adăugate verdictelor ocazionale. Nefiind supus unor teorii clar formulate, dar străine de practică, romanul n-a trebuit nici să imite în neștire opere învechite cărora teoria le atribuia rolul de model, iar dacă romancierii au fost siliți să facă mereu față presiunii marilor reușite ale trecutului, puterea exemplului n-a fost niciodată impusă de prestigiul legii scrise.

Obiceiul de a aplica doar criterii practice i-a permis romanului să efectueze cu succes cele trei transformări profunde pe care le-a cunoscut în decursul istoriei sale. Deși introduse pașnic, grație inițiativei practice a scriitorilor, aceste transformări au avut un răsunet considerabil. Cea dintâi – la începutul secolului al XVIII-lea – a rupt barierele sociale care înconjurau personajele „pozitive", răspândindu-le în toate categoriile sociale și etnice, modificând astfel echilibrul subspeciilor narative

premoderne. A doua a creat, la începutul secolului al XIX-lea, realismul social și istoric, unificând în mod durabil genul romanului. Cea de-a treia, la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX, a împins romanul spre modernism, reformulând finalitatea estetică a genului. Și totuși, departe de a lăsa în urmă trecutul, aceste mutații l-au integrat în noul fel de a concepe romanul.

În urma acestor mutații, încrederea în sine a romanului a crescut, mai ales după ce, de-a lungul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, el și-a ales ca subiect forța morală a indivizilor și ancorarea lor în realitatea înconjurătoare, pentru ca mai apoi să sufere un anumit declin care a coincis cu înflorirea modernismului. Înainte de secolul al XVIII-lea, când oamenii măsurau încă reușita artistică după rigoarea cu care fiecare artă își respecta propriile reguli, romanul nu avea nici un motiv să invidieze genurile literare considerate superioare, cum ar fi epopeea și tragedia, cu atât mai mult cu cât vitalitatea acestora se diminua treptat, în văzul tuturor, din pricina constrângerilor normative de care trebuiau să asculte. Romanul dinaintea secolului al XVIII-lea îmbina un sistem destul de rigid de subspecii narative cu o mare varietate a invenției, cu bogăția registrului tematic și cu capacitatea de a se adapta rapid dorințelor publicului. În beletristica premodernă, bazată pe o ierarhie a genurilor ce nu se supunea schimbării, romanul nu era interesat să aspire la o noblețe care, la urma urmei, avea o mulțime de datorii și de dificultăți. El înflorea, tânăr și de capul lui.

Încă de la sfârșitul secolului al XVII-lea, romanul a început să se îndepărteze de această fericită epocă, ale cărei producții erau acum în mare parte desemnate prin nedreapta denumire de „romane vechi". Nu erau nicidecum vechi, dar numeroși cititori și scriitori nu se mai lăsau entuziasmați de energia inepuizabilă a cavalerilor rătăcitori, de forța curtenitoare a eroilor galanți, de blândețea virtuților pastorale. Lumile ficționale plasate departe, foarte departe de cea reală, bogăția invenției, înfrumusețarea pasiunii, eleganța discursului, pe scurt, obișnuința de a învesti viața cu un caracter ideal – toate aceste

victorii ale poeziei și imaginației asupra conținutului concret și prozaic al vieții cotidiene au fost puțin câte puțin abandonate. Pentru ca această schimbare să poată fi acceptată, vechile romane au fost considerate neverosimile, uitându-se că, neverosimile cum erau, ele răspundeau unei necesități umane profunde – aceea de a transcende lumea reală și timpul prezent și de a se elibera de sub domnia lui „aici și acum", chiar dacă numai în mod simbolic și trecător.

La sfârșitul unor lungi tatonări, din motive pe care le voi examina pe îndelete mai departe, romanul secolului al XVIII-lea s-a reorientat spre lumea de aici și de acum, prezentând această retragere a imaginației ca pe o victorie a bunului simț. El le-a amintit cititorilor că trăiau în universul acesta, și nu în altul, mai frumos și mai generos, prezentându-le această supunere față de realitatea materială ca pe un progres moral. Adoptând ca normă verosimilul, romanul s-a detașat din ce în ce mai conștient și hotărât de restul literaturii (care, mai devreme sau mai târziu, s-a văzut și ea silită să-l urmeze) și, bineînțeles, de vechile romane pătrunse de idealism. Fără îndoială, această traiectorie a cunoscut numeroase meandre, iar dizgrația în care au căzut vechile romane a fost, desigur, lentă și treptată; nu e mai puțin adevărat că în secolul al XIX-lea, când importanța drumului parcurs a putut fi în sfârșit măsurată, a devenit evident că noua manieră de a scrie discreditase cu totul, ba chiar eliminase, vechile metode bazate pe neverosimil.

Convins de profunda convergență dintre această transformare și apariția lumii moderne, romanul a căpătat o imensă încredere în sine și în misiunea sa istorică, cu atât mai mult cu cât în aceeași perioadă a dispărut și credința în superioritatea intrinsecă a genurilor așa-zis nobile asupra celorlalte. În epoca egalității șanselor și a redistribuirii permanente a onorurilor, toate genurile au căpătat dreptul de a produce capodopere. Întrucât nu mai contau decât adevăratele succese, oricare ar fi fost categoria de care aparțineau, iar arta romanului consta în sesizarea adevărului noii epoci, romanul și-a afirmat cu energie dreptul la promovarea artistică. Problema artei romanului n-a

mai fost, de atunci înainte, pur și simplu aceea de a ști dacă romanul poseda demnitatea adevăratelor arte (deoarece tocmai o cucerise), ci de a înțelege cum trebuia el să procedeze pentru a-și garanta supremația în sânul beletristicii: cu alte cuvinte, cum să facă pentru a crea romane care să fie adevărate capodopere.

Pentru a produce capodopere, au răspuns de-a lungul secolului al XIX-lea corifeii realismului social și psihologic, romancierul trebuia să-și perfecționeze meșteșugul, dezvăluind în mod exemplar adevărul epocii moderne: trebuia, deci, la început, să acorde tuturor oamenilor forța morală rezervată odinioară eroilor excepționali, iar în a doua etapă, să subordoneze scrupulos imaginația observației empirice și limbajul – sobrietății. Tehnica observației putea reflecta grijile zilnice ale oamenilor, aspirând, în același timp, la obiectivitatea științei. Cât privește stilul, el s-a modelat alternativ după economia limbii vorbite și după cea a Codului civil. Ideile vechilor romane despre libertate, putere și generozitate trebuiau înlocuite cu o meditație imparțială asupra adevăratelor virtuți și defecte ale ființelor umane, asupra raporturilor concrete cu societatea și cu natura. Scriitorul a fost chemat să sublinieze punctul de vedere al fiecărui individ și să afirme puternica ancorare a oamenilor reali în mediul lor ereditar și social. Misiunea capodoperei românești consta de acum înainte în a lega omul individual de universul obiectiv.

Opere admirabile urmând aceste norme au fost scrise în toate limbile, cu un succes imens. Sub influența lor, istoria prozei narative a fost mai târziu împărțită retrospectiv în două etape care se excludeau reciproc: epoca minciunii romanești, deci a greșelii și superstiției, și noua epocă, inamica întunericului și creatoarea adevăratei metode în roman. Ca întotdeauna în asemenea cazuri, criticii au ezitat între refuzul total al trecutului și acceptarea unei mici familii de precursori.[1] Această acceptare era cu atât mai ușor de îndeplinit, cu cât rădăcinile realismului social și psihologic se aflau de fapt în romanul premodern.

Ceea ce rămânea, în schimb, mai greu de admis era faptul că idealismul romanului cavaleresc, al romanului eroic și al pastoralei continua să supraviețuiască în romanul modern. Împotriva oricăror așteptări, acest idealism dădea dovadă de o imensă vitalitate: nu numai că romanele populare continuau să satisfacă nevoia de a imagina o lume mai bună decât cea care ne înconjoară, dar era de ajuns să privești atent cele mai reușite romane din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea ca să-ți dai seama că ele conțineau, în acord cu natura pragmatică și tradițională a genului, o bună parte din neverosimilul propriu vechilor romane. Toți marii romancieri din secolul al XIX-lea au citit *Noua Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau și au meditat îndelung asupra acestui roman profund influențat de vechile narațiuni eroice și pastorale. Era de ajuns să-l ștergi ușor de praf pe prințul Mîșkin pentru ca figura ascunsă a lui Amadís de Gaula să strălucească sub trăsăturile lui; să treci cu buretele peste portretul Dorotheei, eroina din *Middlemarch* de George Eliot, ca să regăsești splendoarea personajelor romanului elenistic.

ROMANUL LA ȘCOALA POEZIEI

Cum poate un roman să fie o operă genială? Iată o întrebare căreia romantismul german îi dăduse de mult un răspuns convingător.[2] Romanticii înțelegeau venirea epocii moderne nu ca pe o victorie a adevărului asupra erorii, ci ca pe o revoluție poetică, menită să elibereze individul și să-i deschidă calea către profunzimile universului. Sistemul artistic modern, credeau ei, avea ca misiune eliminarea constrângerilor artizanale, pentru a promova libertatea creatorului; și, fiindcă, după ei, puterea fiecărei arte depindea direct de geniul individual al artiștilor și mai puțin de tehnicile stabilite ale meseriei, romanticii vedeau în viitoarele capodopere creații care, datorită geniului liber al autorilor, ar realiza într-un mod mereu nou esența artei. Îi cereau romanului să se alăture acestei revoluții și, în loc să se

umilească în fața realității empirice, să se pătrundă de învățăturile oferite de poezia lirică, gen esențial pentru romantici. Grație proverbialei sale flexibilități, romanul s-a înscris deci de bună-credință la școala poeziei și a obținut, după obiceiul său, rezultate excelente, mai ales în prima jumătate a secolului al XX-lea. O modificare atât de entuziastă era greu să nu producă importante consecințe de ordin teoretic și practic.

Poezia fiind, după părerea romanticilor, chemată să devină expresia cea mai înaltă a esenței universului, prozatorii care aspirau s-o imite s-au simțit oarecum rușinați de vechea lor iscusință artizanală și au acceptat ideea că inventarea intrigilor bine construite, descrierea aspirațiilor ori a imperfecțiunilor umane, lecțiile oneste de ordin moral și social oferite cititorilor nu erau, poate, scopuri destul de înalte. Luând în serios noul program, în prima jumătate a secolului al XX-lea romancierii de mare talent au fost interesați de evocarea unității poetice a lumii, sarcină la drept vorbind ingrată și pentru care nimic nu-i pregătise.

Căci scopul nu mai era să i se ofere cititorului o imagine frapantă, dacă nu chiar exemplară, a unui fragment bine identificat din viața socială, ci ca el să simtă misterul tăcut al universului, evocat de perfecțiunea textului. Fără a-și pierde neapărat nici precizia, nici afinitatea cu limba vorbită, stilul a încetat să fie un element auxiliar, a cărui funcție se reduce la valorificarea cât mai adecvată a mesajului; de acum înainte stilul avea să strălucească prin propria sa forță și independent de povestirea pe care o ilustra. Împinsă la extrem, urmărirea unei reușite formale autosuficiente a produs mirajul „cărții despre nimic", cea care, în formula atât de des citată a lui Flaubert, „s-ar ține de la sine prin forța interioară a stilului său, așa cum se ține pământul în aer fără să fie sprijinit de nimic"[3]. Perfecțiunea stilului a devenit un scop în sine, iar anecdota s-a văzut redusă, cel puțin în principiu, la rolul de pretext al scriiturii.

Doctrina romantică – doctrină pe care modernismul și-a însușit-o – insista, în plus, asupra subiectivității. Unitatea poetică a lumii, tacit evocată de puterea formală a operelor, nu se

putea dezvălui decât în secretul interiorității. Și, pentru că sufletul poetului primise însărcinarea de a fi totodată oglinda și sursa vie a universului, s-a ajuns la ideea că trăirea subiectivă, oricât de scurtă și de modestă, întrunea tot atâtea giuvaiere nepieritoare ca și bolta cerească. Misiunea principală a artei – inclusiv a artei romanului – a devenit așadar aceea de a surprinde pe viu și de a invoca totodată, prin magia formei, nașterea simultană a individului și a lumii. Transfigurată de cultul subiectivității, „cartea despre nimic" se transforma într-o clipă în „cartea despre tot".[4]

Firește, creatorii și criticii și-au spus că relația cu lumea a unei opere concepute și executate conform acestor precepte nu putea rămâne mimetică decât la un nivel superficial și auxiliar. Autorii marilor romane moderniste au continuat, desigur, să născocească personaje și să le povestească necazurile, dar, în principiu, invenția și povestirea n-ar fi trebuit să fie decât un *motiv* (în sensul pe care termenul îl are în pictură), adică un simplu punct de plecare pentru crearea unei opere al cărei efect urma să reiasă mai cu seamă din puterea formei și din energia ecourilor ei subiective.

Oricât de adaptabili ar fi fost romancierii și oricât de remarcabilă calitatea operelor produse conform noii metode, scriitorii chemați să atingă obiective atât de restrictive și îndepărtate de obiceiurile meseriei lor nu puteau să nu se simtă stânjeniți. Pe de o parte, autorii care, legați de tradiție, nu se convertiseră cu totul la noua poetică s-au văzut treptat considerați ca scriitori de mâna a doua. Pe de altă parte, printre inovatorii ce acceptaseră supremația poeziei, unii s-au întrebat – date fiind produsele modernismului – dacă nu cumva, preferând propriul eu universului și stilul materiei, n-au dat la urma urmei vrabia din mână pe cioara de pe gard. Acest gen de îndoieli se baza pe constatarea următoare: mistica scriiturii artistice, a Cărții unice și a subiectivității predominante era bine adaptată cultului rarelor creații care se puteau ridica la o asemenea înălțime amețitoare, dar aceste fericite excepții trebuiau prin definiție să contrasteze foarte mult cu marea masă a romanelor. Or, spre

deosebire de epopee, care e unică prin natură, romanul nu poate trăi din excepții. El este genul producției continue.

Ca să-și consoleze numeroșii confrați ale căror eforturi nu atingeau nivelul capodoperei, adepții soluției poetice, de pildă Maurice Blanchot, au explicat că arta romanului era prin natura sa o artă a relei-credințe și a inevitabilei ratări. Or, dacă e adevărat că producția curentă de opere moderniste presupunea o oarecare doză de rea-credință, aceasta – departe de a se datora relației scriitorului cu Absolutul poetic – ținea în mare măsură de opțiunile de ordin practic: dintre operele romanești concepute conform preceptelor poeziei moderne, aveau șanse de a câștiga sufragiile publicului doar cele ale căror autori continuau să se intereseze de *motiv*, adică de personaje și de aventurile lor. Însă tocmai interesul pentru motiv fusese punctul forte al romanului înainte de introducerea modelului poetic, pe vremea când arta romancierului consta în observarea atentă a lumii și în construirea unor narațiuni verosimile. Și, întrucât în multe romane moderniste vivacitatea stilistică și atenția față de trăirea subiectivă coexistau totuși cu descrierea lumii, cu elaborarea unor intrigi memorabile și cu inventarea de personaje pitorești, se putea trage concluzia că arta romanului nu aderase chiar întru totul la revoluția poetică.

Tot așa cum domnia veridicității în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea nu înlocuise o dată pentru totdeauna idealismul romanelor de odinioară, modernismul – înțeles ca efort de a împleti cultul formei cu acela al subiectivității – nu putea explica el singur crearea marilor romane din secolul XX. Și dacă, dată fiind ambiția sa revoluționară, teoria modernistă a minimalizat importanța tradiției și a interesului pentru adevăr, practica romanului modernist, restabilind tacit echilibrul, a continuat să urmeze tradiția, împodobind-o cu cele mai încântătoare ornamente formale și subiective. Ca să ne convingem, e destul să dăm puțin la o parte estetismul lui Proust: urzeala saint-simoniană și cea balzaciană ies imediat la iveală; iar dacă nu ținem cont de giumbușlucurile lui Céline, venerabilele ecouri ale romanului picaresc se fac îndată auzite.

TRECUTUL FICȚIONAL AL ROMANULUI

Supraviețuirea trecutului în cadrul prezentului era totuși greu de acceptat. După cum romanul din secolul al XVIII-lea și cel din secolul al XIX-lea credeau că au scos definitiv din uz formele narative care le precedaseră, modernismul s-a prezentat ca o depășire ireversibilă a memoriei romanului. Or, ca și în cazul idealismului egalitar din secolul al XVIII-lea sau al realismului social din al XIX-lea, schimbarea reușită de regim a făcut aproape imposibilă înțelegerea stării precedente de lucruri. În acest tip de situații, există în mod egal tentația de a exagera diferența dintre noul sistem și cel care l-a precedat – acesta căpătând dintr-odată o omogenitate retrospectivă puțin plauzibilă – și tentația inversă, de a proiecta spre trecut elanul transformator, cu toate preferințele și antipatiile sale. Devenind fie simbolul unei dezgustătoare diferențe, fie cel al unei liniștitoare identități, trecutul apare astfel populat exclusiv de adversari sau de precursori. Opiniile suprarealiștilor și cele ale formaliștilor ruși despre romanul din a doua jumătate a secolului al XIX-lea oferă o ilustrare frapantă a acestor două atitudini.

Suprarealiștii au respins trecutul cu indignare. Frazele lui André Breton au rămas celebre: „După procesul atitudinii materialiste, va trebui organizat procesul atitudinii realiste. […] Atitudinea realistă, inspirată din pozitivism, de la Sfântul Toma la Anatole France, mi se pare ostilă oricărui efort intelectual și moral. Mi-e groază de ea, fiindcă e făcută din mediocritate, din ură și din suficiență searbădă“[5]. Abundența și caracterul facil al romanelor așa-zis realiste, tehnica descriptivă, psihologia personajelor, motivația sunt pe rând condamnate, în numele miraculosului, al invenției magice, al căutării lirice ostile realului.

Tot atât de fideli modernismului poetic ca și suprarealiștii francezi, formaliștii ruși au urmat instinctiv calea inversă și au descoperit cu îndoiosare în trecutul literar replica și premoniția permanentă a propriilor proiecte. Istoria literară, pretindeau

formaliștii ruși, n-a fost niciodată altceva decât istoria inovațiilor tehnice; dovadă: reușita cea mai tipică a istoriei genului nu e alta decât *Tristram Shandy* de Sterne, operă în care verva nesecată a naratorului se exprimă într-un stil plin de stratageme formale. (Acest paradox a avut viață lungă: fusese deja susținut de Friedrich Schlegel și urma să devină mai apoi unul dintre locurile comune ale criticii moderniste.) Dar adevăratul tur de forță al formaliștilor ruși a fost punerea în circulație și promovarea retrospectivă a realismului social și psihologic, în special a operei lui Tolstoi, la rangul de precursoare a formalismului. Victor Chklovski numea „înstrăinare" folosirea detaliului material frapant, prin care romanul din secolul al XIX-lea reamintea cititorului obiectivitatea universului. Acest procedeu tehnic, explica Chklovski, provoacă o surpriză perceptuală: detaliul frapant reactualizează pentru cititor imaginea celor mai familiare obiecte și acțiuni și îl obligă să le vadă, ca să zicem așa, pentru prima dată. Această tehnică a surprizei, atât de asemănătoare cu jocurile formale ale modernismului, a fost calificată de Chklovski drept culme a tehnicii realiste și totodată drept lege eternă a reliefului stilistic.[6] Cu alte cuvinte, jocul scriiturii reinventează veșnic lumea.

Respingerea trecutului nu exclude, așadar, identificarea adevăraților precursori, nici mobilizarea ocazională a idealurilor demodate sub steagul noilor opțiuni artistice și ideologice. Genealogia romanului favorizată de modernism a fost construită de-a-ndoaselea, pornind de la criteriile proprii acestui curent: revolta împotriva normelor în vigoare (*Don Quijote*), unicitatea formei (*Pantagruel*, *Francion*, *Tristram Shandy*, *Jacques Fatalistul*, *Moby Dick*), meditația asupra subiectivității (*Principesa de Clèves*, *Wilhelm Meister*). Aceste criterii au favorizat, desigur, textele ironice, neliniștitoare, uneori neterminate, cu alte cuvinte, pe acelea care răspundeau cel mai fidel practicilor moderniste. Romanul a fost declarat retrospectiv un gen antagonic, rebel, care nu crea iluzia verosimilului decât pentru a semnala pe ascuns un adevăr și o îndoială mai profunde. Dintr-odată, trecutul romanului a

devenit scena unei lupte purtate de operele tulburătoare, hipnotice și inclasabile împotriva tiraniei platitudinii narative.

Numirea retrospectivă a precursorilor ia adesea forma listelor de autori și de titluri recomandabile, liste care ascultă mai degrabă de sentimentul afinităților decât de claritatea conceptului. Astfel, confuzia dintre *operele excepționale* și *operele de excepție* n-a întârziat să afecteze panteonul modernist. Același Breton care condamna realismul exprima o admirație fără limite pentru romanul gotic *Călugărul* de Matthew Lewis (1796), calificat drept „model de exactitate și de măreție inocentă" (*Manifestul suprarealismului*, p. 320). De ce e nevoie să ne fixăm atenția asupra unei opere atât de rudimentare și de prost scrise cum e *Călugărul*? Deoarece, pentru Breton, în acest text se întrupează miraculosul, care „este singurul capabil să fecundeze opere aparținând unui gen inferior cum e romanul și, în general, tot ceea ce ține de anecdotă". Excesul de neverosimil, rebotezat „miraculos", ar fi cu alte cuvinte singurul mod de a salva romanele de banalitatea proprie operelor care povestesc acțiuni. Tocmai pentru că, judecat după criteriile romanului realist de la sfârșitul secolului al XIX-lea, *Călugărul* contrastează violent cu idealul promovat de aceste criterii, el devine deodată demn de stima suprarealiștilor.

Ar fi zadarnic să protestăm împotriva acestui fel de confuzii și să conchidem că importanța *Călugărului* nu poate fi determinată dacă nu se ține cont de situația istorică a romanului gotic. De altfel, așa cum vom vedea mai târziu, în acest caz Breton văzuse instinctiv just, deși nu dispunea de un limbaj critic suficient de nuanțat pentru a-și justifica preferința. Un asemenea protest ar fi zadarnic, căci, dacă modernismul a exagerat importanța operelor ieșite din comun ori, ca în cazul *Călugărului,* a operat în mod deliberat *alegeri* insolite, criticii care au apărat marele trecut realist au căutat, cu o simetrică orbire, capodoperele printre *operele reprezentative*. Într-un eseu care poartă simptomaticul titlu *Marea tradiție*, criticul englez F.R. Leavis întocmește o listă extrem de limitată a geniilor romanului englez, listă care cuprinde numele lui Jane

Austen, George Eliot, Henry James și Joseph Conrad.[7] Orientarea polemică și nedreptatea selecției sunt strigătoare la cer, evoluția romanului englez din secolul al XIX-lea neputând fi înțeleasă dacă nu se prelungește această listă cu numele lui Walter Scott, Charles Dickens și William Thackeray, la care trebuie adăugați Mary Shelley, Charlotte și Emily Brontë, Anthony Trollope și Thomas Hardy. Dar e tot atât de limpede că, dacă operația ar fi avut drept scop doar să desemneze patru nume de romancieri englezi reprezentativi pentru a orna amplul fronton al unui edificiu în genul Ateneului Român, alegerea lui Leavis ar fi fost satisfăcătoare.

SCOPUL LUCRĂRII DE FAȚĂ

Să recapitulăm. Pariul romanului modernist, pariu ale cărui urmări romanul contemporan le mai simte încă, a constat în ruperea legăturilor cu trecutul genului, pentru a adopta un ideal artistic bazat pe cultul formei și al subiectivității. Grație tradiției pragmatice și cutumiere a romanului, riscurile acestui pariu au fost diminuate de urmele discrete ale metodelor care îl precedaseră. Așa cum idealismul egalitar din secolul al XVIII-lea și realismul social din al XIX-lea au continuat să-și amintească în secret de romanele idealiste de odinioară, modernismul n-a uitat niciodată lecția meșteșugului realist. Trecutul romanului a continuat astfel să-i modifice maniera de a scrie, fără însă ca interacțiunea dintre mutațiile artistice și practica actuală a meseriei să fie întotdeauna lămurită, nici ca adevărul acestei acțiuni să apară întotdeauna cu claritate.

Scopul lucrării de față este să scoată la lumină această acțiune și acest adevăr. Istoria romanului pe care o propun se îndepărtează de memoria voluntară și selectivă care, în diverse epoci, a servit nevoile polemice ale noilor curente. Voi încerca, dimpotrivă, să scot în evidență caracterul tradițional al trecutului romanului și să subliniez, în interiorul valurilor succesive care-i punctează dezvoltarea, persistența trecutului.

Metoda urmată? Mai întâi, trebuie să tratăm cu prudență listele de genii și de capodopere. Reprezentând primul impuls al amintirii, aceste liste consemnează nume de eroi și fapte de vitejie a căror evidență se impune unei anumite persoane sau unui anumit curent. Indirecte și trecătoare, listele sunt totuși utile, căci ele sunt o mărturie a căutărilor și a inventivității predecesorilor, precum și a preferințelor succesive ale învățământului și ale memoriei publicului iubitor de literatură. Ele schițează de asemenea o întrebare de ordin teoretic. De pildă, geniul creator pe care listele îl glorifică se manifestă pe rând sub forma excepției și a exemplului reprezentativ – alternare ce ridică următoarea problemă: operele care au contat cu adevărat în istoria romanului sunt oare cele care și-au cucerit notorietatea prin noutatea lor incontestabilă (așa cum ar fi vrut să ne facă să credem modernismul) sau, dimpotrivă, cele care au ilustrat în mod exemplar tradiția genului în epoca lor?

Începutul unei liste este și el semnificativ, pentru că pune problema momentului inaugural al genului, deci a originii sale. Opera aleasă pentru a marca originea variază în funcție de necesitățile diverselor cauze, dar în majoritatea listelor disponibile sensul deciziei rămâne constant și subliniază, în conformitate cu interesele retroactive ale romanului modern, victoria adevărului narativ asupra minciunii idealizatoare. Printre titlurile pe care partizanii veridicității le-au situat la originile romanului, nuvela picarescă *Viața lui Lazarillo de Tormes* vorbește despre mizeria unei existențe lipsite de eroism și noblețe, *Don Quijote* își bate fățiș joc de vechile specii romanești și idealiste, prefigurând dezvrăjirea lumii, *Principesa de Clèves* se opune marilor romane baroce și pune astfel bazele realismului psihologic, *Moll Flanders* și *Pamela* descriu individul modern, discursul lui moralizator și gustul pentru bunurile materiale. Criticii care acordă romanului din secolul al XIX-lea laurii adevărului sunt obligați să insiste mai puțin asupra momentului inaugural al realismului social decât asupra maturității și a perfecțiunii realizărilor sale (romanele lui Balzac, Dickens, Dostoievski și Tolstoi), dar nu pun nici un moment la îndoială discontinuitatea profundă care separă romanul modern de predecesorii săi din

vechime, medievali și baroci, nici progresul pe care acesta îl reprezintă în comparație cu ei.

Viziunea istorică pe care o putem ghici în listele de genii și de capodopere este amplificată, la un nivel superior, de ceea ce aș numi *istoria naturală a speciilor romanești*. Născută în a doua jumătate a secolului al XIX-lea sub impulsul istoriei literare pozitiviste și al modelelor biologice dominante pe atunci, istoria naturală a romanului pune o cunoaștere practic exhaustivă a izvoarelor și a textelor în slujba unor ipoteze bine articulate privind evoluția genului. Premisa este că, asemenea speciilor biologice, genurile literare evoluează, se transformă unele în altele în cursul unui proces ale cărui resorturi sunt concurența, mutațiile și încrucișările. Astfel, Edwin Rohde, primul istoric „natural" al romanului antic, era de părere că romanele grecești s-au născut din încrucișarea dintre epopeea tardivă, notele de călătorie și biografie.[8] Fără îndoială, se înșela făcând aceste apropieri, dar nu e mai puțin adevărat că raționamentul său urma o metodologie fertilă, al cărei punct de vedere îl voi adopta și eu atunci când voi studia rivalitatea și fuziunea speciilor narative.

Marile cuceriri în istoria naturală a romanului au fost amploarea temporală și diversitatea generică. Istoria romanului francez datorată lui Henri Coulet oferă o vastă privire de ansamblu și se remarcă prin bogăția documentării și prin exactitatea observațiilor privind evoluția diverselor sub-genuri romanești: romanul cavaleresc, romanul eroic în tradiția lui Heliodor, romanul pastoral, romanul picaresc, romanul de analiză etc.[9] Fiecare dintre aceste sub-genuri a făcut, la rândul lui, obiectul unor importante studii distincte. Amploarea istorică a acestor lucrări este cu atât mai remarcabilă, cu cât istoria literaturii a fost și este încă împărțită în perioade, în „secole", mai recent în *episteme*, cercetătorii având tendința să le exagereze coerența internă și incompatibilitatea reciprocă. Abandonată în paleontologie, ideea de cataclism care separă epocile, avansată de Geoffroy Saint-Hilaire, este încă actuală în istoria literaturii.

Istoriile naturale ale romanului nu au de obicei această prejudecată, deși le-am putea reproșa, în schimb, că, în majoritatea cazurilor, rămân prizonierele unei păreri preconcepute privind romanele premoderne, condamnând în special marile romane din secolul al XVII-lea. Printre avantajele acestor istorii trebuie să includem perspicacitatea cu care ele fac apel la considerațiile extraliterare: pozitivismul, criticat actualmente cu egală severitate de sociologi și de esteți, a avut marele merit de a elabora ipoteze istorice plauzibile și de a le fi demonstrat bine. Fără să mă pot compara, bineînțeles, în erudiție cu istoriile naturale, voi încerca să le imit interesul pentru istoria de lungă durată.

Urmând și aprofundând rezultatele istoriei naturale a speciilor romanului, un alt tip de gândire s-a aplecat asupra *istoriei tehnicilor romanești*; această disciplină, a cărei apariție e legată de cercetările realizate de istoricii artei la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, datorează fără îndoială o parte din prestigiul său interesului acordat formei în modernism. Unul dintre cele mai cunoscute succese ale acestui tip de gândire, eseul „Formele timpului și cronotopul în roman" de Mihail Bahtin, împrumută din istoria naturală a romanului (în speță, de la Edwin Rohde) amploarea viziunii istorice.[10] Bahtin are meritul de a fi gândit istoria tehnicilor romanești la scara mileniilor, pentru a ajunge la concluzia că formele recente ale genului au fost precedate de o preistorie deloc neglijabilă, care include nu numai proza narativă dinainte de Rabelais (operele acestui autor reprezentând, pentru Bahtin, epifania romanului epocii moderne), ci și scrieri biografice și filozofice, între care *Viețile paralele* ale lui Plutarh și dialogurile lui Platon. Inspirându-se din lucrările discipolilor lui Dilthey, de la care moștenește pasiunea pentru morfologia istorică a culturii, Bahtin caută să definească trăsăturile formale care corespund diverselor etape din evoluția romanului. Criticul rus observă, de exemplu, că romanul elenistic de dragoste (pe care îl numește „romanul încercărilor") își plasează acțiunea într-un timp și într-un spațiu abstracte, lipsite de caracteristici specifice,

caracterul personajelor fiind și el imuabil, iar succesiunea episoadelor neavând o motivație cauzală perceptibilă. După Bahtin, naivitatea formală a acestor trăsături nu va fi pe deplin depășită decât de romanul realist din secolul al XIX-lea, singurul care ar fi reușit să redea fidel timpul și spațiul în bogăția determinărilor lor concrete, maturizarea psihologică a personajelor și înlănțuirea cauzală a episoadelor. Se poate imediat observa că succesiunea tehnicilor descrisă de criticul rus presupune o ruptură istorică între, pe de o parte, romanul realist modern al cărui obiect este adevărul concret al timpului, spațiului, cauzalității și psihologiei umane iar, pe de altă parte, „preistoria" romanului, presărată cu opere debordând de vitalitate, dar abstracte, neverosimile și ca urmare imperfecte. Această schemă adoptă atitudinea romanului realist și, stigmatizând inventivitatea mincinoasă a operelor romanești premoderne, se extaziază în fața scrupuloasei minuțiozități a reprezentării realiste.

Desigur că remarcabila exactitate a descrierilor bahtiniene nu rezultă din judecata de valoare care le presupune. Defectele teoriei lui Bahtin se află în altă parte. În primul rând, în pofida strălucirii și a exactității sale, descrierea romanelor elenistice neglijează logica intimă a universului lor narativ. În artele reprezentative, formele sunt de obicei purtătoare ale unui conținut care le face inteligibile și pertinente; nu ajunge, așadar, să observi în romanul elenistic abstractizarea timpului și a spațiului, rigiditatea psihologică a personajelor și arbitrarul episoadelor, fără să te întrebi asupra rațiunilor artistice ale acestor trăsături. Aprecierea acestor romane ca imperfecte este valabilă numai în măsura în care se poate demonstra că ele propun un mesaj pe care trăsăturile formale în discuție îl slujesc prost. Or, Bahtin nu-și pune decât rareori în termeni expliciți problema conținutului vehiculat de formele care îl interesează.

În al doilea rând, istoria bahtiniană a tehnicii romanului nu acordă decât o atenție superficială motivelor care au făcut posibilă dezvoltarea realismului social și nu se întreabă de ce, în definitiv, admirabila concretețe și adevărul romanelor din secolul al XIX-lea au înlocuit deplorabila abstracțiune și

neverosimilul de odinioară. Or, această problemă are o oarecare importanță, deoarece, dacă istoriile naturale ale romanului sunt sensibile la împrejurările sociale și culturale ale literaturii și formulează adesea explicații istorice extraliterare, istoria procedeelor se mulțumește – cel puțin într-un prim stadiu – să observe trăsăturile formale ale operelor, izolându-le de factorii de ordin social sau cognitiv care le-au dat naștere. Perfect justificată ca opțiune provizorie, această izolare sfârșește prin a deveni problematică pe termen lung. Intenția formală manifestată de artă poate fi foarte bine legată de libertatea inalienabilă a spiritului uman – cum susțineau cu o remarcabilă fermitate, în secolul al XIX-lea, istoricii germani ai culturii –, nu e însă mai puțin adevărat că această libertate nu inventează formele după bunul său plac și fără nici o legătură cu viața oamenilor.

Pentru a explica evoluția formelor romanești, convins că poate evita reducționismul sociologic atât de răspândit în vremea sa, Bahtin avansează o ipoteză în același timp socială și artistică. El postulează dubla existență a unei ideologii feudale – care ar fi minimalizat pertinența categoriilor spațiale și temporale – și, opusă acesteia, o forță antiideologică și populară care se exprimă în folclor, în farsă, în parodie și satiră. După criticul rus, prin intermediul unor opere ca *Gargantua* și *Pantagruel* de Rabelais ori *Don Quijote* de Cervantes, comicul a cucerit romanul, imprimându-i o nouă orientare satirică și anticonvențională, iar aceasta a dus, pe căi ale căror detalii rămân de stabilit, la înflorirea realismului social modern.

Din nefericire, această ipoteză nu este dezvoltată în toate implicațiile sale și, în contrast cu neclaritatea ei, lucrările lui Ian Watt asupra dezvoltării romanului englez își demonstrează întreaga pertinență. Importanta lucrare a lui Watt, *The Rise of the Novel*, exemplifică o a treia modalitate de a examina dezvoltarea genului, foarte fertila *istorie socială a romanului*, care studiază legăturile dintre proza narativă și ambianța ei socioculturală.[11] Watt pune în legătură tehnicile utilizate de cei pe care-i consideră primii romancieri realiști englezi (Defoe și Richardson) cu obișnuințele de lectură, cu condiția scriito-

rilor din secolul al XVIII-lea, precum și cu dezvoltarea individualismului și a empirismului filozofic. Potrivit lui Watt, cucerirea adevărului empiric în romanul englez din secolul al XVIII-lea nu poate fi redusă la lentul progres al genurilor literare comice. Făcând parte dintr-o mișcare mai generală – și profund serioasă –, romanul realist însoțește în tripla lor dezvoltare economia modernă de piață, etica individualistă și teoria modernă a cunoașterii.

Watt își propune să explice în același timp schimbarea tematică produsă de operele lui Defoe ori Richardson și modul în care aceste opere reformează tehnicile de reprezentare a realității. În ceea ce privește tematica lui Defoe, Watt este atent mai ales la motivele economice omniprezente la acest autor, ale cărui personaje nu-și mai termină de numărat achizițiile materiale, fie ele obținute în singurătate și prin muncă cinstită, ca în *Robinson Crusoe*, ori în cadrul societății și prin mijloacele cele mai sordide, ca în *Moll Flanders*. Această tehnică este ecoul triumfului simultan al moralei calviniste și al individualismului economic; ea semnalează de asemenea obligația care îi revine de acum încolo scriitorului – privat de protectorii lui aristocratici și supus constrângerilor pieței – de a vorbi despre lucruri de care este interesat noul său public burghez și anonim.

În privința tehnicilor de reprezentare, Watt observă că romanele lui Defoe și Richardson dau cuvântul în mod invariabil personajelor înseși și că aceste personaje sunt foarte scrupuloase în privința detaliilor, ca și cum ar fi obligate să dovedească fără încetare că sunt demne de încredere. Numind acest procedeu „realism formal“ pentru a-l deosebi de sensul filozofic al termenului „realism“, Watt afirmă că scopul acestei tehnici este acela de a crea „ceva ce trece drept o dare de seamă autentică a experiențelor reale ale indivizilor“ (*The Rise of the Novel*, p. 27). Aspirând să urmeze îndeaproape experiența individuală în precizia ei senzorială, realismul formal are profunde afinități cu empirismul lui Locke și, în general, cu cel al științei moderne.

Teoria lui Watt dovedește în mod convingător că inovațiile din sfera tehnicii romanești întreține strânse raporturi de dependență cu evoluția structurii sociale (economia de piață, noul

statut al scriitorilor și cititorilor), precum și cu dezvoltarea suprastructurii religioase și intelectuale (calvinismul, empirismul). Însă, tocmai pentru că aceste raporturi sunt atât de frapante în cazurile lui Defoe și Richardson și pentru că forțele progresului social și intelectual care corespund inovațiilor celor doi autori au învins până la urmă în lupta cu forțele rivale, Watt nu rezistă tentației de a vedea în realismul lui Defoe și Richardson singura direcție fecundă din istoria romanului englez modern. În schimb, Henry Fielding, autor ostil realismului formal și critic acerb al realizării sale richardsoniene, n-ar fi adus, după Watt, „o contribuție la fel de directă ca Richardson la dezvoltarea romanului" (p. 239). Observăm aici principalul pericol care amenință chiar și cele mai întemeiate explicații sociale și culturale ale creației artistice: acest pericol constă în a extinde asupra destinului artei adevăruri care nu sunt incontestabile decât aplicate la destinul societății ori al gândirii. Realismul formal face într-adevăr parte dintr-o constelație progresistă și victorioasă, dar rivalul său considerat „retrograd" – realismul ironic al lui Fielding, din care provin direct arta lui Jane Austen, a lui Stendhal ori Thackeray, și ale cărui ecouri se mai aud clar la Walter Scott și la Dickens – a exercitat o la fel de mare influență asupra dezvoltării romanului din secolul al XIX-lea.

Voi împrumuta din istoria tehnicilor narative preocuparea pentru arta romanului considerat din perspectiva specificului său formal, adică a modului său propriu de a reprezenta lumea. Dar, spre deosebire de Bahtin, voi porni de la principiul că procedeele formale scot în evidență universurile fictive evocate în operă și, prin urmare, voi încerca să leg fiecare dintre aceste procedee de conținutul pe care îl exprimă. Cât despre istoria socială a romanului, considerațiile mele – deși atente la legăturile dintre evoluția genului și destinul societății – vor fi mai puțin detaliate decât cele ale lui Watt și ale numeroșilor critici și istorici care, în ultimele decenii, au publicat studii importante consacrate raporturilor dintre roman și marile momente ale vieții politice, economice și culturale. Grație acestor studii, dispunem acum de cunoștințe detaliate despre efectele literare ale descoperirilor geografice, ale imperiilor coloniale,

ale revoluției industriale, ale schimbărilor survenite în evoluția familiei, ale recunoașterii drepturilor femeilor și minorităților, precum și ale constituirii unei piețe globale. Recunoscând importanța considerabilă a acestor informații, proiectul meu urmărește un scop diferit. Fără să insist asupra raporturilor – foarte utile – pe care acest gen le întreține în fiecare moment al existenței sale cu fenomenele extraliterare, voi încerca să înțeleg evoluția de lungă durată a romanului, logica internă a devenirii sale și dialogul în care se angajează reprezentanții săi de-a lungul veacurilor. Sunt sigur, de altfel, că proiectul meu le poate fi de folos celor care studiază influența factorilor de ordin social și intelectual asupra fenomenelor artistice, în cazul de față asupra romanului, deoarece această influență ar câștiga dacă ar fi pusă în legătură cu dinamica internă a evoluției fenomenelor artistice.

Căci sunt convins că destinul forțelor sociale și intelectuale nu se reproduce identic în evoluția formelor artistice presupus corespunzătoare, ci mai degrabă că aceste forțe contribuie la reînnoirea artei în manieră indirectă și, ca să zicem așa, piezișă. Tot așa cum ambianța ecologică globală a unei regiuni – și nu un anume cot de râu sau o eclipsă de soare – face posibilă dezvoltarea unei specii vegetale, fără totuși să-i determine ea singură forma organică, factorii de ordin social și cultural își exercită influența asupra artei prin mijlocirea climatului cultural general, mai curând decât prin succesiunea precisă a evenimentelor. Printre criticii care au susținut acest punct de vedere în legătură cu istoria romanului, cel mai bine cunoscut este Georg Lukács, a cărui lucrare de tinerețe, *Teoria romanului*, reprezintă una dintre reușitele durabile a ceea ce voi numi *istoria speculativă a romanului*.[12] Acest al patrulea tip de gândire istorică excelează mai puțin prin caracterul exhaustiv al perspectivei sale (apanaj al istoriilor naturale și sociale ale romanului) ori prin înțelegerea formelor (specialitate a istoriei tehnicilor) decât prin atenția acordată maturizării interne a genului.

Ca bun discipol al lui Hegel, Lukács postulează că dinamica acestei maturizări nu poate fi percepută prin simplul examen al totalității operelor efectiv produse, nici identificată numai

cu inovațiile formale și tematice, ea întruchipând evoluția unui concept ale cărui tensiuni interne dau naștere istoriei vizibile a romanului. Conceptul de care aparține genul epic, nucleul specificului său, trebuie căutat, după Lukács, nu în planul stilului și al procedeelor formale, ci în acela al conținutului: el constă în reprezentarea fictivă a raporturilor dintre individ și lume. Principala tensiune din interiorul acestui nucleu opune măreția individului și pe aceea a universului (se observă aici influența poeticii aristoteliciene și, totodată, a felului în care Hegel interpretează tragedia antică): atunci când lumea înconjurătoare – civilizația generală a epocii, în terminologia lui Lukács – e unanim percepută ca bine integrată, genul epic dominant este epopeea.

Romanul ia locul epopeii în epocile în care lumea devine problematică, sensul ei nemaifiind dat în mod imediat. După tânărul Lukács, romanul prezintă cazul omului care trăiește în lume fără a o locui totuși în sensul deplin al termenului. În roman, universul considerat în sine însuși este imperfect, și, în ultimă instanță, eroul răspunde acestei imperfecțiuni prin resemnare. Viața eroului de roman nu se integrează, deci, perfect în lumea înconjurătoare; această viață are sens numai prin raportare la lumea ideală la care aspiră protagonistul, dar singura realitate a acestei lumi ideale este cea pe care i-o conferă experiența individuală a eroului. Personajele al căror ideal nu corespunde realității lumii sunt numite „eroi problematici". Putem recunoaște în această descriere generală atât intriga din *Don Quijote* (unde idealul cavalerilor rătăcitori nu există decât în spiritul deranjat al personajului principal), cât și subiectul unui mare număr de narațiuni romantice: *Wilhelm Meister*, *Hyperion* de Hölderlin, dacă nu chiar *Eugénie Grandet* de Balzac.

În modelul lui Lukács, dialectica eroului problematic se dezvoltă în trei timpi, care dau fiecare naștere unui tip de conflict romanesc. Atunci când lumea ideală reprezentând aspirațiile eroului este mai restrânsă decât universul real și, în plus, când personajul nu sesizează distanța dintre cele două, figura care rezultă este *idealismul abstract*. În romanele care

iau această formă (*Don Quijote* în primul rând), eroul nu înțelege motivul inevitabilelor sale eșecuri, pentru că îngustimea perspectivei sale nu-i permite să observe realitatea lumii concrete. Dimpotrivă, dacă idealul eroului se dovedește mai vast decât universul real, rezultatul este *romantismul deziluziei*. În acest caz, personajul cunoaște exact distanța care separă idealul său de lumea înconjurătoare, dar nu dispune nici de forța, nici de mijloacele cu care să acopere această distanță. Oblomov, personajul lui Goncearov, care, întins în pat, se lasă pradă reveriei zi după zi, fără a se decide vreodată să acționeze, încarnează acest al doilea moment al dialecticii romanului. În cel de al treilea moment și ultimul, eroul problematic, călăuzit de idealul său, se reconciliază cu realitatea socială concretă: *Wilhelm Meister* și *man*-ul în general sunt exemple de acest tip.

Importanța eseului lui Lukács vine din felul în care înrădăcinează reflecția asupra romanului în unitatea conceptului, înainte de a-l confrunta cu multitudinea de variante concrete. În căutarea acestei unități, Lukács rezolvă în mod convingător problema raportului dintre societate și genurile culturale, atribuind civilizației ambiante crearea condițiilor inițiale ale dezvoltării genului romanesc, lăsându-i însă genului sarcina de a-și valorifica virtualitățile interne, a căror evoluție nu depinde în mod imediat de accidentele vieții sociale. Pentru Lukács, istoria romanului este cea a unui gen cultural autonom și nu a unui epifenomen al mișcărilor economice și intelectuale. În sfârșit, criticul maghiar are curajul de a propune categorii abstracte riscate, ale căror exemplificări – adesea neașteptate – nu se supun cu ușurință cronologiei obișnuite. Cele trei opere alese pentru a ilustra dialectica genului, *Don Quijote*, *Oblomov* și *Wilhelm Meister*, alcătuiesc o serie istorică total neașteptată.

Însă neajunsurile sistemului construit sunt la fel de frapante. Să menționăm defectul cel mai evident: dialectica eroului problematic, pertinentă în cel mai înalt grad pentru romanul din prima jumătate a secolului al XIX-lea, n-ar putea în nici un caz explica singură vasta producție precedentă și ulterioară. Absența practic totală a exemplelor anterioare lui *Wilhelm Meister* (căci, trebuie s-o spunem, romanticul *Don Quijote* al

lui Lukács nu oferă decât o asemănare destul de vagă cu romanul lui Cervantes) e la fel de simptomatică pe cât e și dificultatea în care se găsește criticul când încearcă să includă în schema lui realismul matur de la sfârșitul secolului al XIX-lea, în special opera lui Tolstoi. Nici idealismul abstract, nici romantismul deziluziei, nici sinteza celor două nu epuizează complexitatea raporturilor dintre personajele lui Tolstoi și lumea evocată de romanele lui. Soluția tânărului Lukács constă în a le apropia de epopee, dar manevra rămâne pur verbală. Căci, cu toate că – atunci când e vorba să aleagă între cauzalitatea externă și autonomia genului – Lukács optează pentru dezvoltarea internă a romanului, dacă ne gândim bine, el nu acordă atenție suficientă deciziilor luate de scriitorii înșiși, și nici problemelor artistice concrete care dau naștere acestor decizii. Dacă ar fi făcut-o, ar fi înțeles că, departe de a însemna o întoarcere la epopee, arta lui Tolstoi atinge dimpotrivă una dintre culmile realismului social și psihologic: această artă constă în a arăta cum universul social, în toată insuportabila lui artificialitate, claustrează aproape ermetic cea mai mare parte a personajelor, le răpește totodată orice veleitate de eroism și le acordă, în cel mai bun caz, libertatea puțin folositoare de a-și înțelege propria condiție. Cât despre rarii protagoniști care scapă de influența artificialității înconjurătoare, personalitatea lor, departe de a fi prezentată drept eroică, se distinge mai degrabă prin naivitatea, prin stângăcia, prin dificultatea – desigur involuntară –a raporturilor cu ceilalți. Cu tot pesimismul acestei viziuni, miracolul tolstoian constă în faptul că lumea astfel povestită nu e niciodată percepută drept altceva decât mediul natural de existență al oamenilor, astfel încât ideea unui personaj singuratic care să se opună întregului univers nu are nici un sens. Veritabila problemă istorică care se pune aici nu este să știm dacă Tolstoi a efectuat sau nu o întoarcere la epopee, ci să reconstituim dialogul dintre lumile ficționale propuse de predecesorii lui Tolstoi și viziunea acestuia.

Voi împrumuta din istoria speculativă a romanului curajul de a propune concepte parțial asemănătoare, așadar concepte a căror sferă de aplicare îmbrățișează întinse perioade de timp

și nu exclude nici suprapunerile, nici ocolurile cronologice. Deosebirea va fi că, în loc să așez toată istoria romanului sub dominația unei singure noțiuni, eu voi folosi o *familie* de concepte și, sub influența istoriei naturale a genului, voi încerca să-i urmăresc evoluția. După exemplul lui Lukács, voi adopta drept criteriu natura conținutului mai curând decât trăsăturile de ordin stilistic și discursiv care îl exprimă: cred, ca și el, că tipul de intrigă, natura personajelor și cadrul acțiunii reprezintă adevăratul nucleu viu al genurilor narative. În sfârșit, considerând, ca și Lukács, că genurile literare își creează propria istorie, voi urma principiul conform căruia viața genurilor literare și artistice nu e determinată dinainte de vreun motor invizibil al istoriei, dar depinde până la urmă de nenumăratele decizii luate de scriitorii înșiși. Forțele reputate ca impersonale ale istoriei literare nu sunt altceva decât rezultatul global al acestor decizii.

*

Dar, mi se va spune poate, proiectul dumitale de istorie, așa cum îl anunți, nu numai că ocolește problema nașterii romanului, dar evită confruntarea cu prima mare dificultate, anume definirea acestui gen literar. Pe de o parte, pari a fi de acord cu cei care cred că romanul modern a apărut din revolta împotriva „vechilor romane" idealiste și prea puțin verosimile; rămâne însă de stabilit dacă această revoltă s-a declarat pentru prima dată în Italia în secolul al XIV-lea cu nuvelele lui Boccaccio, în Spania secolului al XVI-lea cu romanul picaresc sau la începutul secolului al XVII-lea cu *Don Quijote*, dacă nu cumva locul său de obârșie e mai curând Franța secolului al XVII-lea, patria romanului de analiză și a *Principesei de Clèves*, ori în sfârșit dacă adevărata lui dezvoltare n-a început de fapt în Anglia secolului al XVIII-lea, cu Defoe și Richardson, pentru a se generaliza apoi cam peste tot în Europa în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Pe de altă parte, fără să contribui cât de puțin la rezolvarea acestei probleme, ai aerul să spui că respingerea „vechilor romane" în numele principiilor realiste e

o eroare de perspectivă istorică. Or, chiar înainte de a stabili țara și secolul care au dat naștere romanului modern, trebuie neapărat hotărât dacă istoria romanului include sau nu istoria operelor romanești care urmează vechea metodă, idealistă și neverosimilă.

O definiție explicită a genului te-ar ajuta poate să iei o decizie, numai că – susținând că romanul se conduce după un fel de drept cutumiar, pragmatic și insesizabil – pari să te alături celor care, nereușind să găsească definiția unui gen atât de flexibil, au ajuns la concluzia că romanul e un gen de o diversitate formală și tematică nelimitată. Pentru numeroși critici, între care Mihail Bahtin și Marthe Robert[13], trăsătura distinctivă a romanului ar fi mobilitatea sa infinită, dacă nu chiar absența oricărei trăsături distinctive. Se poate oare face istoria unui obiect care nu are definiție?

Voi răspunde acestor obiecții posibile acceptând ipoteza conform căreia originea romanului *modern* se află în dialogul polemic cu „vechile romane", dar observând în același timp că acest dialog, departe de a fi fost deschis și imediat închis prin apariția cvasi-miraculoasă a unei singure opere inaugurale, s-a prelungit timp de cel puțin două secole și și-a lăsat amprenta atât asupra povestirilor picarești spaniole, a lui *Don Quijote* și a romanului francez de analiză, cât și asupra romanului englez din secolul al XVIII-lea. Observ de asemenea că în toată această perioadă vechile romane au continuat să se bucure de un enorm succes, mărturie stând nu numai lecturile scriitorilor care se opuneau cel mai ferm vechii metode ficționale, dar și analele tipografiilor și în special *Biblioteca universală a romanelor*, vast repertoriu care a văzut lumina zilei în ajunul Revoluției Franceze și care trece în revistă pentru uzul publicului cultivat cvasitotalitatea romanelor elenistice, cavalerești, pastorale și galante. Astfel, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, operele novatoare au stat vreme îndelungată alături de operele așa-zis depășite. Această coexistență, care presupunea bineînțeles și o mare rivalitate, nu putea să nu favorizeze schimburile de idei ori de procedee artistice. Și, într-adevăr, privind îndeaproape romanele

numite moderne, observăm că dacă, pe de o parte, se îndepărtează din multe puncte de vedere de înaintașele lor idealiste și neverosimile, pe de altă parte ele împrumută fără încetare de la acestea întorsături de intrigă, tipuri de personaje, chiar idei privind modalitatea de a-și organiza universul ficțional. Pe scurt, înflorirea romanului modern n-ar putea fi înțeleasă fără studierea moștenirii romanești pe care o perpetuează, uneori fără a o mărturisi. Acesta este motivul pentru care voi studia formarea prozei narative moderne insistând atât asupra creării unor formule noi, cât și asupra dependenței lor de tradițiile narative importante.

O definiție prealabilă a genului ar fi oare capabilă să faciliteze această sarcină? Dar, mai întâi, e oare posibil să fie cuprinsă considerabila diversitate a romanelor sub același concept? Polimorf, ironic (adică liber de a-și lua distanță față de sine însuși), beneficiind de o mare putere de adaptare, având forța de a exprima practic orice conținut sub forme mereu reînnoite, romanul nu e oare totodată inepuizabil și indefinibil? Avantajele acestui punct de vedere sunt evidente: reprezentant autorizat al modernității, romanul ar întruchipa, asemenea societății pe care o exprimă, lipsa de definiție și apetitul nemărginit de schimbare – calități esențiale, ni se spune, ale omului modern. Desigur, ideea de a caracteriza romanul prin intermediul mobilității sale nu e lipsită de justificare; ceea ce mi se pare foarte suspect, în schimb, este insistența asupra caracterului său „inepuizabil", dacă nu chiar „indefinibil". E adevărat că, de regulă, conceptele culturale nu pot face obiectul unor definiții stricte și imuabile – pur și simplu pentru că în viața culturală nu se poate exclude eventualitatea inovației. Nimic nu ne permite totuși să credem că romanul ar fi primit, ca pe un fel de favoare specială a istoriei culturale, dreptul la nedeterminarea absolută.

Las deci la o parte ipoteza mobilității infinite a romanului, fără a căuta s-o înlocuiesc dintr-odată printr-o definiție formală. Oricât de utile ar fi când e vorba să stabilim trăsăturile distinctive ale romanului într-o perioadă dată, definițiile de felul acesta lasă loc prea ușor contraexemplelor. Excelenta formulare

„romanul este o narațiune fictivă în proză care dă impresia că e povestită cu adevărat și care pune în scenă personaje, acțiuni și o intrigă“[14] exclude deopotrivă *Evghenii Oneghin* de Pușkin, roman în versuri, ca și *Moartea lui Virgiliu* de Hermann Broch ori *Zgomotul și furia* de Faulkner, opere care nu comunică nicidecum impresia că ar fi realmente povestite. Voi urma, așadar, exemplul celor care folosesc informal și obișnuit termenul „roman“, incluzând în el nu operele care satisfac o definiție prealabilă, ci mai ales pe acelea care, de-a lungul secolelor, au fost primite și citite ca romane.

Se știe că în franceză termenul *roman*, desemnând la origine narațiunile medievale în limbă vernaculară (în versuri și în proză), a fost generalizat la romanele elenistice îndată după redescoperirea lor în secolul al XVI-lea, ca și la alte narațiuni de o anumită amploare – romane pastorale, eroice și alegorice. În italiană, termenul *romanzo* se aplică nu numai ansamblului romanelor antice, medievale și moderne, dar și poemelor eroice și comice compuse de Boiardo, Ariosto și Pulci.[15] Până de curând, engleza rezerva acestui domeniu termenul *romance* și numea *novel* operele compuse începând din secolul al XVIII-lea, după factura modernă bazată pe verosimil. De la un timp încoace, totuși, cercetătorii americani abandonează denumirea *romance* atunci când e vorba de narațiunile în proză grecești și latine, folosind *novel* pentru a desemna atât romanele antice ori baroce, cât și succesoarele lor moderne. Această evoluție terminologică semnalează fără îndoială o nouă dorință de a recunoaște amploarea cronologică a istoriei romanului. O recentă lucrare a lui Margaret Doody apără explicit și viguros acest punct de vedere.[16] Mai trebuie să observăm că în franceză *nouvelle* desemnează, ca și termenii corespondenți din italiană și spaniolă, o istorie de dimensiuni relativ reduse, a cărei intrigă este mai simplă decât cea a romanelor adevărate. Din rațiuni ce vor apărea mai târziu, am crezut necesar să iau în considerare și nuvela printre subgenurile narative care au contribuit la formarea romanului modern. În schimb, am exclus dintre considerațiile mele operele nonficționale pe care istoricii

naturali ai romanului – și Bahtin, sub influența lor – le-au inclus în genealogia romanului, în mod adesea fantezist: vechi relatări de călătorie, biografii, dialoguri filozofice. Cu toate că romanul a utilizat unele procedee formale prezente în aceste tipuri de texte, eu le consider drept împrumuturi ocazionale care n-au afectat în profunzime dezvoltarea genului. Fără să propun, așadar, o definiție propriu-zisă, sper să pot arăta că obiectele literare numite în mod obișnuit romane se împart într-un mic număr de sub-tipuri, cărora voi încerca să le reconstitui istoria comună, rivalitățile și influențele reciproce.

ARGUMENTUL MEU

Reușita unei opere narative – odinioară s-ar fi spus frumusețea ei – vine din convergența dintre universul ficțional pus în scenă și procedeele formale care îl servesc. Dat fiind că operele narative în general și romanele în particular nu se mulțumesc să *descrie* realitatea, ci o reinventează mereu, parțial, pentru a o *înțelege* mai bine, diferența dintre opere nu poate decurge exclusiv din modul în care ele îi prezintă cititorului universul (imaginație abstractă și naivă la autorii vechi, concretețe desăvârșită la autorii din secolul al XIX-lea, belșug de artificii formale la moderniști). Pentru a înțelege și a aprecia sensul unui roman, nu ajunge să iei în considerare tehnica literară utilizată de autorul lui; interesul fiecărei opere vine din faptul că ea propune, conform epocii, subgenului și uneori geniului autorului, o *ipoteză substanțială* despre natura și organizarea universului uman. Și așa cum în artele plastice ideea se încarnează în materia sensibilă, aici ipotezele despre structura lumii se încarnează în materia anecdotică, ce rămâne de neînțeles dacă e considerată în ea însăși și fără referință la gândirea care o animă.

Această gândire se desfășoară pe mai multe niveluri, dintre care primul, având drept obiect locul omului în lume, se degajă la orizontul imaginației antropologice dominante în fiecare

epocă. La acest nivel romanul meditează, așa cum o făcuseră înaintea lui epopeea și tragedia, la rolul divinității în universul uman și la raporturile dintre om și semenii săi; dar, dacă în epopee eroii aparțin trup și suflet cetății lor, iar în tragedie destinul personajelor este pecetluit de la bun început, în roman personajul e separat de lumea înconjurătoare, iar aventurile lui au rolul să ne-o dezvăluie. Descriind ruptura dintre protagonist și mediul său, romanul este primul gen care își pune întrebări privind geneza individualității și instaurarea ordinii comune. Romanul pune mai ales, cu o acuitate neegalată, o problemă de ordin axiologic, aceea de a ști dacă idealul moral face parte din structura universului: căci dacă răspunsul e afirmativ, cum poate lumea să fie, măcar în aparență, atât de îndepărtată de acest ideal, iar dacă e străin de lume, de ce valoarea normativă a idealului i se impune fiecăruia dintre noi cu o asemenea forță? În consecință, romanul, gen care privește individul prin prisma aderării sale la ideal, se întreabă dacă, pentru a-și apăra idealurile, omul trebuie să stea în afara lumii, dacă datoria lui este să restabilească ordinea morală în interiorul acestei lumi ori, în sfârșit, dacă sensul vieții lui este să se lupte cu propriile neajunsuri. Cu alte cuvinte, romanul se întreabă dacă individul *se poate simți cu adevărat acasă* în lumea în care a văzut lumina zilei. Doar în raport cu aceste întrebări subiectul romanului privilegiază dragostea și formarea cuplurilor: în vreme ce epopeea și tragedia consideră de la sine înțeleasă legătura dintre om și semenii săi, vorbind despre iubire romanul meditează la stabilirea acestei legături în forma ei cea mai intimă.

În interiorul acestei *antropologii fundamentale* propuse de roman, constatăm, pe de o parte, uimitoarea stabilitate a preocupărilor sale și, pe de alta, evoluția istorică a lumilor pe care el le imaginează. Romanul elenistic fixează deja marile repere ale antropologiei romanești: ruptura dintre personaj și lumea largă care-i e ostilă, ireductibilitatea protagonistului la destinul său concret, rolul salvator al iubirii. Această structură s-a dovedit extrem de durabilă, dar la un nivel mai concret al intrigii, vechile lumi ficționale au devenit în cursul istoriei obiectul unor

critici adesea violente, care au dus la refacerea totală a *antropologiei sociale* propuse de roman.[17] Cum vom vedea mai târziu, Pamela, eroina lui Richardson, reîntrupează virtutea perfectă a prințeselor romanului grec, însă sub aparența unui personaj aparținând celei mai umile clase sociale.

Metoda de reprezentare adoptată de diversele epoci și de diversele genuri depinde în același timp de antropologia fundamentală a romanului și de ponderea pe care o au aspectele sociale descrise de roman. De aceea, în fiecare epocă romanul intră în relație cu orizontul gândirii extraliterare, gândire care, departe de a fi preexistentă, se naște ea însăși din dezbateri ale căror rezultate nu sunt niciodată definitive. Totuși, ca să simplificăm, s-ar putea spune că romanul este primul gen care reușește să conceapă universul ca unitate ce transcende multitudinea comunităților umane. Metoda idealizatoare a romanului elenistic surprinde, cum vom vedea, revelația acestei unități. Simplificând mai departe, putem observa că insistența asupra unității speciei umane merge mână în mână cu reprezentarea idealizată, pe când interesul pentru apartenența omului la societate se exprimă cel mai adesea prin metoda detaliilor materiale concrete.

Convergența dintre gândirea romanului și formele împrumutate de el este facilitată în literatura premodernă de forța ideii, care domnește asupra datelor materiale reprezentate, fără să întâmpine nici o împotrivire. Rezultă specii narative bine individualizate, dintre care unele (romanul elenistic, narația cavalerească, pastorala) aduc în scenă eroi invincibili ori cel puțin demni de admirație, care apără norma morală într-o lume lăsată pradă dezordinii, în timp ce altele (picarescul, narația elegiacă și nuvela) dezvăluie iremediabila imperfecțiune a ființelor omenești. În secolele al XVI-lea și al XVII-lea, dialogul dintre idealizarea și denunțarea omului ia forma unei confruntări pașnice între aceste subgenuri.

Apărut la confluența vechilor specii narative, romanul din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea s-a străduit în schimb să opereze o sinteză între punctele lor de vedere, asociind viziunea idealizatoare cu descrierea imperfecțiunii umane. Pus sub semnul

verosimilului, romanul din secolul al XVIII-lea se întreabă dacă individul este sau nu sursa legii morale și stăpânul propriilor acțiuni. Puțin mai târziu, romanul din secolul al XIX-lea concluzionează că, în ultimă analiză, omul se definește mai puțin în raport cu norma morală decât cu mediul care i-a dat naștere. În conformitate cu această teză, romanul înlocuiește forța ideii cu reprezentarea scrupuloasă a lumii concrete și sociale și cu examinarea empatică a conștiinței individuale. Genul câștigă astfel o nouă amploare și eficacitate, dar își pierde totodată suplețea tematică și formală.

În zorii secolului XX, revolta modernistă protestează deopotrivă contra încercării de a închide ființele umane în temnița mediului lor și contra metodei observației și a empatiei. O ruptură inedită separă de acum încolo realitatea, devenită misterioasă și profund neliniștitoare, de individ, eliberat de preocupări normative și conceput ca lăcaș al unei irepresibile activități senzoriale și lingvistice. Această evoluție îi asigură romanului o nouă flexibilitate formală, fără să-i schimbe totuși obiectul de interes: omul individual surprins în efortul său de a trăi în lume.

NOTE

1. Ideea că realismul, înțeles ca artă a observației empirice, reprezintă destinul inevitabil al artei narative a fost susținută de Erich Auerbach în *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale,* Gallimard, 1968 (1946); trad. rom. de Ion Negoițescu, *Mimesis: reprezentarea realității în literatura occidentală*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967. În *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Grasset, 1961) (trad. rom. de Alexandru Baciu, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, Ed. Univers, București, 1972), René Girard opune clar era idealismului și convertirea romanului la realitate.
2. Considerațiile următoare datorează mult lucrării lui Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII-e siècle à nos jours*, Gallimard, 1992.

3. Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Collet din 16 ianuarie 1852, în *Correspondance*, ediția J. Bruneau, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1980, p. 30.
4. Jacques Rancière, în *L'Inconscient esthétique*, Galilée, 2001, dezvoltă diferența dintre momentul hegelian și momentul schopenhauerian al tradiției estetice. Acesta din urmă corespunde destul de exact ambiției romanului de a sesiza, asemenea poeziei, misterul inexprimabil al universului. Asupra adoptării idealului poetic în proza narativă la sfârșitul secolului al XIX-lea, v. Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Éditions Interuniversitaires, 1994.
5. André Breton, „Manifeste du surréalisme" (1924), în *Œuvres complètes*, ed. Marguerite Bonnet, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 313. Breton se referă la apostolul Toma, care nu poate crede fără să atingă (v. nota 3, p. 1345).
6. Victor Chklovski, *L'Art comme procédé* (1917), reluat în *Théorie de la littérature*, texte reunite de Tzvetan Todorov, Seuil, 1965, pp. 77-97.
7. F.R. Leavis, *The Great Tradition*, London, Chatto & Windus, 1948.
8. Edwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorlaüfer*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876.
9. Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, 1967.
10. Mihail Bahtin, „Les formes du temps et le chronotope dans le roman" (1937-1938), în *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
11. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press, 1957. Ian McKeon, *The Origins of the English Novel. 1600-1740*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, formulează o critică penetrantă a ideilor lui Bahtin și Watt.
12. Georg Lukács, *Théorie du roman*, Geneva, Gonthier, 1963 (1920); trad. rom. de Nicolae Tertulian, *Teoria romanului*, Ed. Univers, București, 1977.
13. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972; trad. rom. de Paula Voicu-Dohotaru, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Ed. Univers, București, 1983.
14. Jeremy Hawthorn, *Studying the Novel,* London, Arnold, 1985.

15. Franco Moretti publică actualmente o amplă sinteză colectivă asupra genului romanesc, intitulată *Il Romanzo*, Torino, Einaudi, din care au apărut recent primele două volume (2001 și 2002).
16. Margaret Doody, *The True Story of the Novel*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996.
17. În *Univers de la fiction*, Seuil, 1988 (trad. rom. *Lumile ficționale*, Ed. Minerva, București, 1992) și *L'Art de l'éloignement*, Gallimard, 1996 (trad. rom. *Arta îndepărtării*, Ed. Nemira, București, 1999), am utilizat noțiunea de „univers" pentru a desemna lumile reprezentate de ficțiunea literară. În *Fiction and Imitation* (*Poetics Today*, 21, 3, toamna 2000, pp. 521-541), am examinat mizele normative și axiologice care dau semnificație acestui univers. Numesc aici aceste mize axiologice și normative prin termenii de *antropologie fundamentală* și *socială*, pentru a sublinia antropocentrismul de neșters al ficțiunii literare. Sociologia morală propusă de Luc Boltanski și Laurent Thévenot în *De la justification. Les économies de la grandeur* (NRF Essais, Gallimard, 1991) mi-a orientat cercetările către aspectele sociologice ale lumilor imaginare. Sensul acestor termeni este apropiat de ceea ce, în lucrarea sa *Proust. Philosophie du roman* (Minuit, 1987), Vincent Descombes numește „cosmologie", adică maniera în care o operă de ficțiune reprezintă un anumit sistem al universului.

Partea întâi
TRANSCENDENȚA NORMEI

CAPITOLUL I

Idealismul premodern

CUPLUL-ÎN-AFARA-LUMII. ROMANUL ELENISTIC

Romanul apare într-o perioadă care descoperă, pe de o parte, libertatea sinelui și, pe de alta, unitatea lumii guvernate de un singur Dumnezeu. Aceste descoperiri au provocat o transformare profundă a modului în care oamenii înțelegeau natura universului, a normelor morale și a sufletului, transformare care a dat naștere, în imaginația antropologică premodernă, la trei figuri distincte: sihastrul, poporul ales și cuplul predestinat.

Personajul sihastrului reprezintă, după cum a arătat în mod convingător antropologul francez Louis Dumont, un gen de individ care își propune un ideal infinit mai înalt decât acela urmat de semenii săi. Sihastrul părăsește societatea oamenilor pentru a se pune în slujba lui Dumnezeu și, renunțând la bunurile acestei lumi – avere și urmași –, se simte ocrotit de o putere nevăzută și nesfârșită. Respectul pe care îl câștigă astfel compensează din plin pierderea bunurilor lumești: eliberat de constrângerile impuse de comunitate, sihastrul devine un individ-în-afara-lumii, dobândindu-și autonomia direct de la Dumnezeu, care îl stăpânește și îl protejează.[1] Concretizările istorice ale acestui rol sunt multiple, cele mai bine cunoscute fiind acelea născute în India. Ascetismul indian e cel care a dat naștere celebrei narațiuni despre renunțarea la lume, legenda lui Buda, transformată și creștinizată sub forma istoriei lui Varlaam și a lui Ioasaf.

În vreme ce descoperirea lui Dumnezeu îl face pe ascet să înțeleagă deșertăciunea vieții printre oameni, în Vechiul Testament,

alianța dintre Iehova și poporul pe care și l-a ales acordă, dimpotrivă, vieții în comun o putere și o perenitate fără seamăn. Reflectând la viața lui Avraam, tânărul Hegel sublinia singurătatea și detașarea, cu alte cuvinte ieșirea din lume a omului din Ur.[2] Străin pe pământ, diferit de restul lumii, Avraam se aliază cu un Dumnezeu care, spre deosebire de zeii egipteni sau greci, nu face în nici un fel parte din natură. Jertfirea lui Isaac, fiul lui Avraam, e un gest cu adevărat ascetic prin care omul-din-afara-lumii, renunțând la dreptul de a avea urmași și încredințându-se în mâinile lui Dumnezeu, acceptă o normă infinit mai înaltă decât cea care guvernează treburile lumești. Dar dacă, pierzând lumea, sihastrul câștigă libertatea față de comunitate, sacrificiul lui Avraam are drept rezultat nu desemnarea unui singur om ca individ-în-afara-lumii, ci alegerea unui întreg popor. Această alegere amplifică la scară colectivă privilegiul retragerii din lume și conferă tuturor descendenților lui Avraam caracterul de excepție și invulnerabilitatea simbolică rezervată de obicei doar asceților. Biblia povestește istoria unui popor a cărui unitate și coeziune sunt pentru totdeauna garantate de alianța cu Iehova, colectivitatea fiind astfel aceea care întreține legătura, în principiu individuală, pe care oamenii o stabilesc cu divinitatea transcendentă.

Romanul elenistic dezvoltă o a treia imagine a raportului dintre oameni și divinitate: perechea aleasă de zei și predestinată fericirii. Asemenea pustnicului și poporului ales, cuplul predestinat rămâne străin de lumea care-l înconjoară. Doar iubirea împărtășită conduce viața tinerilor protagoniști, ajutându-i să treacă printr-o lungă serie de încercări ce reprezintă nedreptatea lumii înconjurătoare. După ce toate piedicile sunt în sfârșit depășite, o nuntă sfântă încheie povestea ieșită din comun a celor doi îndrăgostiți. Despărțiți de lume, eroii romanului elenistic nu ating perfecțiunea ascetică, nici singurătatea adevăraților sihaștri, deoarece, la sfârșitul încercărilor, ei nu renunță la viața comună și nici la posibilitatea de a avea urmași. Dar integrarea lor în lumea înconjurătoare nu rupe raportul lor *individual* cu divinitatea protectoare – cum se întâmplă în cazul poporului ales, unde legătura cu Dumnezeu aparține

comunității. Situație intermediară între, pe de o parte, sfințirea individului-din-afara-lumii și, pe de altă parte, alianța dintre Dumnezeu și un popor întreg, imaginea cuplului-din-afara-lumii reprezintă efortul de a împăca, prin mijlocirea iubirii neprihănite, darul sihăstriei și bucuria vieții în comun.

Cu toate că romanele elenistice, scrise probabil între secolele al II-lea și al IV-lea, sunt produsul unei epoci în care credința într-un singur Dumnezeu, departe de a fi o noutate, cucerise de multă vreme filozofia și făcea progrese considerabile în viața religioasă a Imperiului Roman, reprezentarea *literară* a unui univers guvernat de o divinitate unică era cu siguranță o noutate pentru un public obișnuit să regăsească în poezia epică și în tragedie ecourile politeismului antic. Cu trei sferturi de mileniu mai devreme, epopeea primise și păstrase amprenta religiei Greciei antice care credea într-o mulțime de zei. Pretutindeni prezenți, nemuritorii se luptau cot la cot cu eroii, îi sfătuiau, îi înșelau, se deghizau în fecioare și în bătrâni, luau înfățișarea copiilor absenți.

În *Iliada* lui Homer, Pallas Atena și Afrodita se confruntă prin intermediul războinicilor greci și troieni. Scrisă mai târziu, abia cu câteva secole înaintea primelor romane, *Eneida* lui Virgiliu, operă intenționat arhaizantă, pune conflictul dintre Enea și cartaginezi pe seama certei dintre Venus și Iunona. Răspândiți în sânul naturii și prieteni cu oamenii, zeii poemelor epice n-aveau nevoie, în fond, să intervină în numele lor propriu: puterea lui Enea și protecția Venerei se confundă, ca și splendoarea Cartaginei, cu interesele Iunonei. Mai târziu, când politeismul era pe cale de dispariție, acest fericit amestec le-a permis exegeților să le atribuie divinităților epice o funcție pur alegorică.

În tragedie, în schimb, zeii nu se află în același spațiu cu actorii umani și nu acționează decât din afara scenei. Ei pronunță din când în când prologul (*Hipolit* de Euripide), își exprimă voința prin mijlocirea oracolelor (*Oedip Rege* de Sofocle, *Alcesta* de Euripide) sau, mai rar, intervin fulgerător între muritori pentru a precipita deznodământul (*Ifigenia în Aulida* de Euripide). În vreme ce poemul epic este frecventat în

permanență de zei, aceștia nu vizitează tragedia decât în momente de criză. Puternici și capricioși, ei intervin în viața oamenilor cum vor, semănând în jur groaza și mila, prezența lor semănând cu cea a destinului, ale cărui decizii sunt fără drept de apel. La Virgiliu, Iunona e de partea Cartaginei și împotriva Venerei; în tragedia lui Euripide, Artemis nu face nici un efort ca să-l apere pe Hipolit de mânia Afroditei. Mai mult, pe măsură ce puterea zeilor crește, individualitatea lor se estompează: în *Ifigenia în Aulida*, divinitatea care o salvează pe fiica lui Agamemnon rămâne necunoscută.

Sporire a puterii, raritate – și evidență – a intervenției, ștergere a trăsăturilor individuale: această evoluție a divinității, al cărei început fusese schițat de tragedie, se desăvârșește în romanul elenistic. Zeii antropomorfi și foarte individualizați care, amestecându-se îndeaproape în conflictele oamenilor, umpleau epopeea și erau încă vizibili la marginea tragediei se retrag din acțiunea romanescă; forfota lor se topește în puterea de neînchipuit a unei divinități unice și invizibile. E adevărat că amintirea vechilor nume de zei se menține un timp, dar aceste nume nu mai sunt, evident, decât o mască pusă pe figura noului zeu, fie că el se numește Eros, ca în *Chaireas și Callirhoe* și *Leucip și Clitofon*, fie că împrumută diferitele nume ale divinității solare, ca în *Etiopicele* lui Heliodor.[3]

În acest roman, tinerii protagoniști Haricleea și Teagene se întâlnesc pentru prima oară la Delfi, în timpul festivalului dat în cinstea lui Apollo. Sentimentul lor pare un omagiu adus celui mai luminos dintre zei. Ne dăm însă curând seama că Apollo din Delfi nu este decât una dintre numeroasele încarnări ale unui zeu solar care domnește peste întreg pământul. Familia Haricleei a promis-o unui alt bărbat, dar cei doi tineri își găsesc un protector în persoana lui Calasiris, preot egiptean al zeiței Isis (mama zeului-soare Horus), care-i încurajează să fugă și îi întovărășește de-a lungul periplului lor. La Memfis, Arsace, soția guvernatorului persan al Egiptului, se îndrăgostește de Teagene și o condamnă pe Haricleea să fie arsă de vie, dar focul o cruță pe eroina care, înzestrată cu un talisman protector,

invocă ajutorul Soarelui și al Pământului (VIII, 9). Destinația finală a cuplului, decisă dinainte de oracolul din Delfi, este regatul legendar al Etiopiei, pământ ars de soare și patrie a regelui Hidaspes, care e adevăratul tată al Haricleei. Acolo, după grele încercări, tinerii capătă încuviințarea de a se căsători, regele pune capăt sacrificiilor umane, iar cei doi devin preot, respectiv preoteasă a zeului Soare și al zeiței Luna. La sfârșit, autorul se desemnează pe el însuși drept Heliodor, fenician din Emes, din seminția Soarelui (X, 41).

Nevăzută și totuși mereu prezentă, divinitatea solară domnește peste desfășurarea intrigii și ține bine în mână soarta personajelor. Traiectoria Haricleei depinde în fiecare clipă de oamenii de încredere ai zeului care-i conduce viața. Gonită din Etiopia, copila e salvată de Sisimitres, preot etiopian al Soarelui; Sisimitres o încredințează lui Haricles, preot al lui Apollo Pythianul, care străbate Egiptul pentru a se instrui (II, 27). Mai târziu, e ocrotită de Calasiris, ai cărui pași sunt călăuziți de hotărârile divine. Fiecare mișcare a personajelor se înscrie astfel într-un proiect providențial, al cărui sens nu apare decât la sfârșitul romanului și care are drept scop nu numai fericirea eroilor, ci și o schimbare profundă a lumii din jurul lor.

Sub ocrotirea divinității unice, unitatea speței umane devine evidentă. Chiar din momentul conceperii sale, existența Haricleei e o provocare adresată deosebirilor de neam și de obârșie. Mama ei, regina Persinna, care numără printre strămoșii săi pe zeii Soare și Dionysos și pe eroii Perseu, Andromeda și Memnon, fiul Aurorei, mărturisește că în timpul unirii cu soțul ei – urmare a poruncii unui vis profetic – privea o pictură reprezentând-o pe Andromeda. Sămânța ia forma Andromedei, iar copilul, deși de rasă etiopiană, are pielea albă (IV, 8). Ca să nu fie învinuită de adulter, mama e obligată să-și părăsească fiica, pe care soarta o conduce în Grecia și care, crescând, va semăna întocmai cu Andromeda (X, 14). Să ne amintim că în legenda Andromedei o tânără prințesă etiopiană (căreia romanul *Etiopicele* îi albește pielea) se căsătorește cu un erou grec. Fiică a lui Cepheus, regele Etiopiei, Andromeda e salvată de la moarte de grecul Perseu, fiul lui Zeus și

descendent din Aegyptos, prin mama sa, Danae, prințesa din Argos. Căsătorită cu Perseu, Andromeda îl urmează în Grecia, unde îi va dărui mulți fii.

Legenda Andromedei evocă o lume primitivă și nediferențiată, pe care eroi cu trăsături supraomenești o parcurg în toate direcțiile, înfruntând obstacolele. Destinul Haricleei – noua Andromedă – conferă însă lumii o unitate de ordin superior. Haricleea primește direct de la zei înfățișarea Andromedei mitice, iar această asemănare are scopul de a ne aminti că filiația divină predomină asupra celei umane, că moștenirea paternă dispare în fața intervenției supranaturale și că, în unitatea universului, factorii pur genetici dispar. Ca și Andromeda, Haricleea, fiica lui Hidaspes, este strămutată în Grecia și va sfârși prin a-l lua de bărbat pe grecul Teagene. Dar, în cazul ei, sensul acestui periplu e altul decât exogamia primitivă celebrată de mit: menirea Haricleei este să-l conducă pe Teagene în Etiopia, unde își vor consacra viața divinității solare.

Unitatea speciei umane e secondată nu numai de disoluția legăturilor de sânge, ci și de despărțirea de patrie. Epopeea reprezenta personaje profund înrădăcinate în locul în care se născuseră, înrădăcinare care dădea conflictului principala rațiune de a fi. Eroii epici, chiar cei pe care împrejurările îi obligă să trăiască în exil, își păstrează negreșit credința față de pământul unde s-au născut și privesc celelalte țări cu neîncredere, dacă nu chiar cu dușmănie. Victoria grecilor asupra troienilor culminează cu distrugerea cetății asiatice, periplul lui Ulise sfârșește – nici nu s-ar putea altfel – în Ithaca lui natală, Enea, surghiunit din Troia, lasă în urmă Cartagina și iubirea Didonei pentru a clădi din nimic o nouă Troie.

Dacă tragedia – e adevărat – pune câteodată la îndoială credința față de legile cetății pentru a afirma supremația legilor divine – iar *Antigona* constituie exemplul cel mai celebru –, lumea pe care ea o reprezintă nu rămâne mai puțin ferecată între zidurile *polis*-ului. În tragedie, în lipsa unei intervenții directe a divinităților, legile umane de obicei învinge, și adesea într-un mod convingător din punct de vedere moral (poate fi oare ignorată, în *Filoctet* al lui Sofocle, puterea argumentelor

lui Ulise, care îi explică sărmanului Filoctet de ce grecii l-au părăsit pe o insulă pustie?). În plus, chiar în cazul când forța morală a legilor divine e evidentă, ca în *Antigona*, tragedia nu apără un univers uman mai vast decât cetatea, ci pledează pentru o cetate care, în interiorul propriilor granițe, atinge adevărata noblețe respectând instituția divină a familiei. Căci legile în numele cărora Antigona sfidează ordinea politică nu sunt altele decât preceptele cultului familial, zeii pe care ea îi adoră sunt cei ai căminului, iar respingerea interesului public e afirmată în numele cinstirii strămoșilor. Refuzând unitatea abstractă a cetății, Antigona își sacrifică viața pe altarul legăturilor de sânge.

În schimb, romanul elenistic respinge atât familia în care ne-am născut, cât și înrădăcinarea în cetate. Născută în Etiopia și crescută în Grecia, Haricleea capătă o familie și un nume nou, dar destinul ei nu se oprește aici, ca acela al Andromedei, definitiv stabilită la Argos și Tyrins. Haricleea se desparte fără greutate de Grecia liberă în care a crescut, deoarece chemarea divină e mai puternică decât datoria față de cetate. Dintre cele trei personaje pe care eroina le numește în decursul romanului „tată", ea îi datorează viața etiopianului Hidaspes, educația grecului Haricles, iar datorită egipteanului Calasiris, preotul călător din Memfis, înțelege că trebuie să se întoarcă în Etiopia pentru a se pune în slujba zeului Soare și a zeiței Luna. Veritabila ei origine este cerească. În ceea ce îl privește, Teagene, născut în Tesalia și coborând din neamul lui Ahile, își părăsește fără șovăială țara pentru a-și urma iubita până în inima Africii. Furia lui Haricles, tatăl adoptiv al Haricleei, și cea a concetățenilor lui din Delfi, care se agită zadarnic după fuga celor doi îndrăgostiți, e în fond un subiect de comedie: comedia lumii acesteia căreia nu-i aparținem decât din greșeală și doar atâta vreme cât vocea de sus nu s-a făcut încă auzită.

Deși descoperirea divinității unice a fost însoțită întotdeauna de sentimentul că lumea noastră e un pământ al exilului și cu toate că victoria adevăratului ascet stă în respingerea acestei lumi, gândirea monoteistă nu disprețuiește neapărat patria terestră. Cartea Exodului povestește – cu mult timp înaintea

Etiopicelor – ieșirea israeliților din robie, rătăcirea prin deșert și descoperirea pământului făgăduit. Povestită din punctul de vedere al fugarilor, istoria lui Moise consideră că Egiptul – putere străină și adesea dușmană – este un tărâm de exil, găsind în schimb în Canaan o patrie în același timp pământească și cerească. Astfel, Dumnezeul Israelului îi dă poporului său și libertatea, și înrădăcinarea. În romanul lui Teagene și al Haricleei, eroii părăsesc însă fără remușcare cetatea grecească, imaginar cămin al culturii elenistice, izvor de mândrie și de nostalgie pentru colonii helenofoni care, ca și Heliodor, trăiau în preajma Mediteranei, sub protecția Imperiului Roman. Ca să înțelegem nota sfâșietoare a acestei situații, să ne imaginăm o povestire născută în sânul diasporei evreiești, care ar descrie Ierusalimul ca pe locul din care eroii ar trebui să scape! Dar, cât privește cuplul predestinat, nici locul nașterii, nici leagănul civilizației nu le influențează adevărata menire.

Lumea largă care se deschide în fața protagoniștilor odată ce își părăsesc familia și țara este un loc ostil și plin de surprize. Toate pericolele pe care eroii le înfruntă sunt brutal puse în relief, marea agitată de furtuni, peșterile întunecate, orașul Memfis cu templele, palatele și temnițele sale, cetatea Siene prinsă în cleștii unui spectaculos asediu. Aceste descrieri seamănă desigur cu cele moștenite din tradiția epică. În *Eneida,* locurile descrise (marea furtunoasă din primul cânt, golful liniștit unde debarcă Enea, maiestuoasa Cartagină) umplu inima troienilor de spaimă și speranță. În poezia eroică însă, personajele puse în fața adversității ori a prosperității au o atitudine în același timp corectă și naivă, ca și cum menirea lor ar fi să răspundă cu bunăvoință încercărilor sorții. S-ar zice că ele trăiesc laolaltă cu celelalte triburi și cu natura, într-un spațiu locuit și de oameni și de zei. Pentru gândirea politeistă, diversitatea lumii, imagine a diversității divine, este forma ultimă, ireductibilă, sub care se manifestă Ființa. În romanul grec, în schimb, dincolo de particularitățile lor, obstacolele semănate în calea tânărului cuplu se amestecă într-o singură *idee*, cea a unei imense adversități care îl hărțuiește fără încetare.

Mereu aceeași în ostilitatea ei față de protagoniști, imperfecțiunea lumii adăpostește totuși o mulțime de forme de organizare umană, pe care cititorul *Etiopicelor* – ca de altfel și cel al romanului lui Chariton din Aphrodisias, *Chaireas și Callirhoe* – e invitat să le observe și să le evalueze. Periplurile tânărului cuplu, în aparență conduse de întâmplare, dezvăluie în realitate o întreagă topologie morală și politică. Romanul începe *in medias res*, în momentul în care o bandă de răufăcători care bântuie la gurile Nilului descoperă pe malul opus o corabie împotmolită, înconjurată de trupuri masacrate de curând. Singura supraviețuitoare, o fată de o frumusețe supraomenească, așezată pe o stâncă nu departe de locul dezastrului, privește un tânăr rănit întins la picioarele ei (I, 1-2). Departe de orice comunitate organizată, înconjurați de consecințele atroce ale *libertății în sălbăticie*, Haricleea și Teagene, căci cei doi tineri – ghicim – sunt protagoniștii povestirii, își plâng dragostea și nenorocirea. Ei vor cădea, pentru un timp, în mâinile tâlharilor, care nu cunosc alte sentimente decât lăcomia și pofta de câștig. Cititorul va afla curând ce s-a întâmplat înainte de naufragiu de la preotul Calasiris. În istorisirea acestuia descoperim *libertatea civilizată* de la Delfi, întruchipare idealizată a cetății grecești supuse tradiției, lăcaș al fastuoaselor ceremonii în cinstea lui Apollo (II, 34-36; III, 1-4), unde cei doi tineri s-au cunoscut. Cu toată libertatea și tradițiile sale, cetatea nu stăvilește mai puțin aspirațiile tinerei perechi. Familia și tradiția civică amenință iubirea lor tot atât – dacă nu mai mult – ca și tâlharii din delta Nilului.

Ajunși după nenumărate peripeții la Memfis, protagoniștii cad sub dominația *autorității sălbatice*, cel mai odios dintre regimuri. În absența lui Oroondates, satrapul persan al Egiptului, capitala Memfis este guvernată de Arsace, soția lui. Îndrăgostită de Teagene, ea se poartă ca un adevărat tiran, folosindu-se de instituțiile create pentru apărarea ordinii publice – justiția, gărzile, temnița – ca să obțină prin forță consimțământul lui Teagene (VIII). Încurcată până la urmă în țesele propriilor intrigi, Arsace e nevoită să-i lase să plece pe tinerii care, după un popas în tabăra lui Oroondates, se duc la Meroe, capitala

Etiopiei. Al patrulea și ultimul regim, *autoritatea civilizată*, va fi instaurat în Etiopia sub ochii cititorului, prin reformarea monarhiei deja foarte generoase a lui Hidaspes, veritabilă antiteză a tiraniei Arsacei. Supus legilor, călăuzit de înțelepciune, monarhul etiopian nu atinge cu adevărat perfecțiunea decât atunci când cedează rugăminților preoților și poporului de a pune capăt tradiției sacrificiilor umane (X, 39). Dacă nu e nici o îndoială că regimurile sălbatice sunt demne de dispreț, pare a spune acest roman, nici libertatea și nici obiceiurile nu reușesc să garanteze, ele singure, fericirea oamenilor. Ordinea valorează mai mult decât libertatea – dovadă că, venind dintr-o republică greacă, Teagene alege să se stabilească în regatul Etiopiei –, iar omenia este uneori mai importantă decât tradiția, așa cum o arată hotărârea de a interzice sacrificiile umane. Regimul politic propriu monoteismului – monarhia călăuzită de preoțime – este propus ca ideal al organizării civice.

De altfel, reflecția politică nu se manifestă decât în marginea unei opere al cărei centru de interes este iubirea tinerei perechi. Din punctul de vedere al genurilor literare, alegerea acestui subiect pare a fi o anomalie, căci tema cuplului a cărei dragoste împărtășită contrazice planurile părinților este o temă prin excelență comică. De altfel, în *Etiopice* (și încă mai evident în *Leucippe și Clitophon*) persistă elemente comice: stratagemele, falsele boli, fuga îndrăgostiților. În comedie însă, perechile de îndrăgostiți se întorc în cele din urmă sub acoperișul părintesc cerând iertare. Iubirea din comediile domestice (la Menandru, Plaut și Terențiu) se naște și se împlinește la scara minusculă a căminului. După ce sugerează timp de o clipă autonomia cuplului, iubirea duce în cele din urmă la integrarea tinerilor în viața de familie. În schimb, sentimentul care-i unește pe Teagene și Haricleea are ca scenă lumea întreagă: pasiunea lor rupe legăturile familiale, dărâmă porțile cetății și, dezvăluind originea divină a cuplului, îi încurajează să caute și să regăsească tărâmul mitic al Etiopiei.

Această iubire, în numele căreia personajele se desprind de locul unde s-au născut și pleacă în căutarea adevăratei fericiri, este guvenată de idealul castității. Virtutea neprihănită a

personajelor care, trăind unul lângă altul, departe de familie și de multe ori în cea mai prielnică singurătate, nu simt niciodată ispita dorințelor trupești, arată stăpânirea de sine a protagoniștilor, condiție necesară a despărțirii de familie și de cetate. În vreme ce sentimentul îndrăgostiților din comedii e adesea impulsiv și capricios, prevestind revenirea lor în sânul familiei, iubirea romanului elenistic, dovadă a puterii eroilor, este totodată semnul independenței cuplului. Eliberați de locul lor de origine, îndrăgostiții aderă la norma purității ideale, afirmându-și astfel superioritatea asupra restului muritorilor.

Neprihăniți, ei refuză orice ispită venind din afară (să se observe totuși slăbiciunea personajului masculin din *Leucippe și Clitophon*). Într-adevăr, ca toate personajele din romanele elenistice (mai ales Callirhoe din *Chaireas și Callirhoe*), Teagene și Haricleea sunt înzestrați cu o frumusețe supranaturală, semn vizibil al alegerii divine, care aprinde în jurul lor dorințele vinovate, în special pasiunea câștigului (la tâlhari) și lubricitatea (la Arsace). Urmăriți de pasiunile josnice ale oamenilor, îndrăgostiții își rămân credincioși, consecvența lor ducând la un fel de sfințire în sânul lumii: trupurile lor se pot uni, pentru că aspirația către divin a unit deja sufletele. În lumina acestui principiu trebuie înțelese peripețiile lui Callirhoe în *Chaireas și Callirhoe*, peripeții care, la prima vedere, par să contrazică regula castității. Despărțită de soțul său, Callirhoe îi rămâne credincioasă într-un sens pur spiritual, deși în practică e nevoită să împartă patul cu un alt bărbat. Nenorocirile ei, care încetează la sfârșitul romanului, când își regăsește soțul cu ajutorul zeiței Afrodita, le amintesc pe cele ale sufletului exilat care, aruncat în lumea pământeană, este silit să accepte umilința condiției trupești înainte de a-și regăsi lăcașul ceresc.

Puternici, neprihăniți, mereu fideli, eroii romanului elenistic sunt, pe deasupra, neînduplecați. Naufragiile, captivitatea, separarea de ființa iubită, persecuțiile, închisoarea, tortura, rugul nu afectează în nici un fel aceste ființe mai pure ca diamantul și mai tari ca oțelul. Iubirea dintre ei fiind o reprezentare alegorică a mântuirii, forța lor este consecința despărțirii de lume și a alianței cu divinitatea. Nesfârșitul șir de nenorociri

pe care le suferă eroii le dezvăluie acestora adevărata față a lumii: o vale a plângerii din care fuga este singura salvare. Dacă rămân neînduplecați, e tocmai pentru că menirea lor îi învață nu să se împace cu lumea, ci să se despartă de ea. Ca și înțelepții stoici bine adăpostiți în cetatea lor interioară, aceste personaje rămân netulburate în fața schimbărilor și a suferinței. (De aceea nu are sens să deplângem, cum au făcut-o mulți critici, absența evoluției psihologice la protagoniștii romanelor elenistice.)

Desigur, această formă de statornicie se deosebește de vioiciunea energică a eroilor epici. Personajele extrovertite din poemele epice nu există decât prin faptele lor, astfel că trăsăturile lor de caracter – irascibilitatea lui Ahile, șiretenia lui Ulise, pietatea lui Enea – definesc modul în care își duc planurile la bun sfârșit. Fizionomia eroilor de tragedie poartă urmele greșelii tragice și ale lipsei de măsură: orgoliul dezamăgit al lui Oedip, mânia Clitemnestrei, ura Electrei. În romanul elenistic, în schimb, protagoniștii iau rareori inițiativa și evită pe cât posibil să acționeze. Fără îndoială că din această cauză acești eroi ai reținerii n-au, ca să zicem așa, trăsături specifice, figurile senine și ochii lor luminoși făcându-i să semene mai degrabă cu zeii decât cu oamenii.

S-ar zice că schematismul inerent acestor virtuți amintește de personajele basmelor, a căror individualitate este și ea abia schițată. În fapt însă, priviți mai de aproape, eroii romanului grec au rudimentele unui atribut cu totul nou: interioritatea. Învingând piedicile exterioare, îndrăgostiții își propun un singur scop: supraviețuirea și acceptarea chemării divine. La urma urmei, pare a spune romanul, scena acțiunii vizibile nu are importanță prin ea însăși, ci, dincolo de șocul adversității – ce-i drept, monoton –, adevăratul sens al aventurilor romanești este păstrarea unui spațiu interior abia indicat, loc al iubirii, al credinței și al respectului pentru norma morală.

Universul romanului elenistic se desfășoară, deci, între doi poli care rămân pentru moment greu de tradus în cuvinte: pe de o parte, divinitatea unică, departe de lume și, pe de alta, corespondentul său indispensabil, un spațiu ascuns în adâncul ființei umane. Puterea infinită a noului zeu și tăria sufletului

omenesc se oglindesc una într-alta, ca și cum între cele două instanțe spirituale s-ar fi făurit o alianță sfântă împotriva forțelor care le separă: în cazul de față, universul material și societatea umană. În virtutea acestei alianțe, cuplul predestinat nu mai face strict parte din lumea înconjurătoare, iar privirea pe care o aruncă asupra lumii corupte este la fel de calmă și de rece ca și cea a divinității. Și cum această privire contemplă mersul lumii dintr-o perspectivă nouă – *sub specie divinitatis* –, n-avem de ce să ne mirăm că aspectul care o uimește cel mai mult este contingența.

Așadar, dacă una dintre preocupările privilegiate ale romanelor elenistice este contingența lumii, aceasta nu se întâmplă pentru că autorii acestor romane ar suferi de lipsă de imaginație și nici pentru că n-ar reuși să sesizeze felul în care lumea este de fapt guvernată de legi stabile. Am văzut mai sus că, în realitate, reprezentarea acestor legi în *Etiopice* – în speță, diferitele forme de regim politic – este remarcabil de clară, ca și cum autorul ar urmări să zugrăvească în fundalul operei organizarea lumii, rezervând avanscena pentru conflictul dintre contingență și vocația eroilor. Cititorului neatent aventurile eroilor romanești pot să-i pară o succesiune monotonă de episoade care s-ar putea prelungi la infinit, un fel de grad zero al intrigii, caracterizat printr-o flagrantă incapacitate de a încheia. Critica formalistă a pus tema călătoriei, care se regăsește atât de frecvent în romanele elenistice, pe seama simplei dorințe de a da un sens lungului șir de episoade.[4] Pirații care și-o smulg unii altora pe eroina romanului, vasele surprinse de furtuni, bătăliile și asediile n-ar avea alt scop decât cel de a tăia răsuflarea cititorului și de a permite naiva, dar plăcuta proliferare a aventurilor personajelor. Din păcate, acest mod de a privi romanul elenistic pierde din vedere legăturile dintre structura sa formală și viziunea despre lume pe care o exprimă. În fapt, mulțimea de aventuri reflectă organizarea lăuntrică a universului descris de acest tip de romane. Dacă întâlnirea inițială și reunirea finală a îndrăgostiților au loc deseori cu ocazia unor serbări publice în cinstea zeilor este pentru că dragostea divină o sfințește pe cea de toate zilele, și dacă străbaterea lumii prilejuiește o trecere

în revistă a sălbăticiei și nedreptății oamenilor este pentru ca perechea de îndrăgostiți să înțeleagă deșertăciunea acestei vieți.

E adevărat că ordinea în care personajele îndură nedreptățile sorții e rareori motivată. *Etiopicele* încep *in medias res*, în mijlocul acțiunii, pe malurile Nilului, iar meandrele pe care le parcurge romanul par a fi lipsite de ordine. Istoria ar fi putut la fel de bine începe în temnița din Memfis, Haricleea și Teagene puteau, desigur, să cadă în mâinile tâlharilor după episodul de la curtea Arsacei ori să mai treacă prin multe alte nenorociri înainte de a ajunge în Etiopia. Dar să nu pierdem din vedere că ordinea episoadelor povestite depinde de gândirea pusă în scenă de roman, de antropologia lui. Aceasta e cea care impune o oarecare dezordine, o oarecare instabilitate în succesiunea episoadelor. Departe de a reprezenta o formă primitivă de intrigă, înșiruirea de episoade este în realitate produsul unei reflecții aprofundate asupra destinului uman. Dovadă că, în speciile narative mai vechi – miturile, basmele, poemele eroice –, intriga, zgârcită în folosirea episoadelor, caută mai ales să scoată în evidență legăturile dintre acțiunile personajelor și motivațiile lor, precum și sensul profund al destinului acestora. Economia episoadelor subliniază forța acestor legături și evidența acestui sens. Oedip își omoară tatăl pentru că trebuie să supraviețuiască el; căderea sa, hotărâtă de zei, reamintește oamenilor că și cele mai justificate acțiuni riscă să tulbure ordinea cosmică. Făt-Frumos ucide zmeul pentru a o salva pe fata împăratului; apoi se însoară cu ea pentru că faptele de vitejie trebuie răsplătite. Ahile se hotărăște să se lupte pentru a răzbuna moartea lui Patrocle; cucerirea Troiei pedepsește răpirea Elenei. Într-un cuvânt, toate aceste intrigi vorbesc despre coerența Destinului. Pentru a sublinia *incoerența* acestuia, romanul are nevoie de un lung șir de episoade unite între ele prin legături contingente.

Descoperirea caracterului relativ aleatoriu al sorții umane este un remarcabil rezultat tardiv al gândirii. Pentru a înțelege că acțiunea umană și roadele sale nu sunt motivate în fiecare detaliu, trebuie să ne eliberăm de nevoia primitivă – mereu

prezentă în mitologia politeistă – de a-i asocia fiecărui eveniment justificări totodată locale și cosmice. În sistemul politeist, fiecare fenomen și fiecare eveniment dă naștere unei explicații *ad hoc*, unui mit care prezintă intervenția unei divinități specializate. (În treacăt fie zis, această caracteristică a gândirii politeiste este ținta unei ironii pe cât de facile, pe atât de justificate, în *De Civitate Dei* a Sfântului Augustin.) Prezența masivă a contingenței în reprezentarea destinului uman presupune o dublă credință: că există o armonie universală infinit superioară succesiunii vizibile a evenimentelor și că, înțelegând deșertăciunea acesteia din urmă, oamenii se pot apropia de înțelepciunea divină. Lunga suită de aventuri a cuplului romanesc surprinde această dublă percepție: șirul de episode prost înlănțuite care se pot repeta în orice context aduce la lumina zilei sărăcia logică a lumii pământești, punându-l în gardă pe cititor împotriva falsei coerențe prezente în mituri, basme și epopei.

Dar mai e ceva. Dacă, la un prim nivel, romanul grec socotește lumea noastră ilogică și supusă contingenței, la un al doilea nivel, mai profund, se observă că mulțimea episoadelor în aparență aleatorii care separă întâlnirea eroilor de regăsirea finală, poate fi supusă unei ordini. E ceea ce arată exemplul, analizat mai sus, al regimurilor politice descrise în *Etiopice*. Dincolo de furtuni, de tâlhari, de războaie și de tirani care persecută cuplul îndrăgostiților, se degajă o teorie politică foarte coerentă care explică în ultimă instanță atât comportamentul diferitelor grupuri de personaje, cât și sensul terestru al călătoriei eroilor. Inepția tâlharilor, cruzimea Arsacei pot foarte bine să fie lipsite de vreun motiv demn de crezut la nivelul intrigii; explicația lor rezidă în ideile abstracte – libertate sălbatică, ordine sălbatică – pe care le încarnează diferitele personaje. Cu alte cuvinte, semnificația evenimentelor nu e oferită individual și de fiecare dată, dar privite cu atenție, acestea lasă bine să se vadă direcția forțelor abstracte care le guvernează. Romanul elenistic este un gen speculativ.

În fine, la un al treilea nivel de reflecție, contrastul dintre caracterul aleatoriu al întâmplărilor povestite și categoriile

abstracte care le dau formă subliniază diferența dintre perspectiva imediată a actorilor care, înaintând pe drumul vieții, suportă încercările imprevizibile ale sorții, și reflecția asupra semnificației evenimentelor, odată ce ele s-au produs. Înșiruind la întâmplare episoadele, acumulând nefericirile sorții, romanul elenistic încearcă să facă perceptibilă *surpriza de a trăi* așa cum o resimt chiar personajele în miezul prezentului, atunci când e încă imposibil să se prevadă suita ulterioară a evenimentelor. Aceasta confirmă observația conform căreia tenacitatea personajelor în fața capriciilor sorții semnalează apariția unui spațiu inviolabil în interiorul ființei umane – un embrion de interioritate. Jocul destinului evocă, prin mijloace încă naive, rudimentele unei perspective subiective. Aceste mijloace sunt naive în măsura în care surpriza de a trăi și imposibilitatea de a prevedea viitorul, sentimente rezervate exclusiv participanților la acțiune, sunt, ca să zicem așa, obiectivate, materializate în incredibila suită de lovituri de teatru care alcătuiește trama intrigii. Cam așa cum frescele bizantine calculează mărimea personajelor după importanța lor ierarhică mai degrabă decât după poziția lor în raport cu privitorul, romanul grec exagerează caracterul imprevizibil al episoadelor pentru a sublinia misterul viitorului imediat. Odată obiectivată – și deci exorcizată – neliniștea pe care acest mister o provoacă, devine posibilă înfățișarea eroilor în toată plenitudinea stoicismului lor.

EROUL ÎNRĂDĂCINAT ȘI PUTEREA NORMEI. ROMANUL CAVALERESC

În antropologia simplă și totodată convingătoare a romanului elenistic, divinitatea unică se aliază cu perechea de îndrăgostiți și o călăuzește împotriva capriciilor Destinului. Lumea materială, a cărei organizare abstractă nu este evidentă decât pentru cititor, le apare eroilor dezorganizată și ostilă, iar scopul urmărit de personajele principale este să se rupă de lume pentru a-și căuta un adăpost în adevărata lor patrie spirituală. Această viziune, rod al civilizației elenistice ajunse la maturitate,

cuprinde o reflecție asupra legăturii dintre eu și divinitate, asupra lumii în care trăim și asupra statorniciei individului. Interioritatea fiind concepută sub forma unei citadele de necucerit, personajele se adăpostesc în ea ca să reziste atât propriilor impulsuri, cât și pericolelor neprevăzute venind din afară. Iubirea, virtutea și credința le îndeamnă să acționeze cât mai puțin posibil.

Comparați cu aceste ființe perfecte și retrase, eroii romanelor cavalerești, plini de energie și de forță fizică, par plămădiți din același aluat cu vechii eroi salvatori prezenți în mitologia politeistă. Asemenea lor, cavalerii rătăcitori din romanele în versuri ale lui Chrétien de Troyes și Wolfram von Eschenbach, ca și cei care figurează în romanele în proză (de la *Merlin* și *Căutarea Graalului* la capodoperele tardive *Tirant lo Blanc* și *Amadís de Gaula*), se aruncă în vâltoarea lumii, participă la toate înfruntările și sunt gata să-și riște viața la cea mai mică provocare. Aceste ființe puternice, impulsive, care nu se feresc de ceea ce se petrece în jurul lor, sunt cu siguranță produsul unei societăți mai apropiate de originile ei eroice decât civilizația elenistică tardivă în care au apărut *Chaireas și Callirhoe* ori *Etiopicele*.

Dar în romanele medievale nu e vorba nici de eroii care curăță lumea de monștri telurici, și nici de întemeierea sau de distrugerea împărățiilor. Cu toate că pământul pe care trăiesc cavalerii rătăcitori e încă populat de ființe prodigioase (zâne, pitici, vrăjitori, personaje fermecate, fântâni miraculoase, morminte primejdioase), el este deja împărțit în regate, acoperit cu frumoase orașe și castele întărite și, mai ales, se supune unei ordini nescrise. Spre deosebire de cei care luptau cu monștri în mitologia greacă și în basmele fantastice, care pot proveni din toate păturile sociale, cavalerii romanelor, reprezentând o perioadă eroică mai târzie, aparțin castei eroilor ereditari, a căror vitejie crește proporțional cu noblețea nașterii. Rolul lor, pe care și-l exercită oriunde se află, constă în apărarea ordinii morale de dușmanii săi: cei care îi asupresc pe sărmani și îi persecută pe nevinovați. Într-o lume în care feeria și fastul stau alături cu trădarea și dezordinea, fiecare cavaler întruchipează maiestatea legii nescrise.

Pentru a ilustra acest gen de lume imaginară, am ales *Amadís de Gaula* (operă atribuită lui Rodríguez de Montalvo, publicată în jurul anului 1508), și aceasta din două motive. În primul rând, făcând parte dintr-o generație tardivă de romane cavalerești, *Amadís* este un exemplu admirabil al genului, întrucât preia și dezvoltă gândirea operelor anterioare. E adevărat că multe trăsături caracteristice romanelor în versuri lipsesc aici – de exemplu tema, atât de frecventă la Chrétien de Troyes, a defectului misterios care subminează puterea eroului: uitare a datoriei în *Erec și Enide*, lipsă de loialitate în *Cavalerul cu cotigă*, încetineală a spiritului în *Povestea Graalului*. Dar, în ciuda acestei absențe, *Amadís* tratează principalele mari teme cavalerești cu o remarcabilă precizie. În al doilea rând, spre deosebire de romanele medievale mai vechi și tocmai datorită datei sale tardive, *Amadís* a fost foarte citit și apreciat până în secolul al XVIII-lea, jucând un dublu rol, de model și de contrast comparativ, pentru numeroase romane din epoca modernă. Nu putem decât să regretăm că perioada actuală, mai puțin sensibilă la farmecul acestei mari opere, a exclus-o din panteonul textelor clasice, ca și când amploarea și diversitatea compoziției sale, atât de apreciate de numeroșii ei admiratori din secolele al XVI-lea și al XVII-lea (printre care se număra Cervantes însuși), ar trebui neapărat să-i displacă cititorului modern, obișnuit cu altfel de construcții romanești. Estetica neoclasică judeca în aceiași termeni vechile catedrale cu strana clădită în stil romanic, un transept gotic și o galerie barocă, clădiri cărora le disprețuia neregularitatea barbară. E adevărat că *Amadís* alătură aproape fără tranziție mase textuale eterogene, datorate desigur unor condeie diferite: prima parte a lucrării, consacrată educației războinice a eroului, seamănă prea puțin cu cea de a doua, care e o poveste de dragoste, și încă mai puțin cu ultimele două părți, al căror ton și morală pun la îndoială vechiul spirit al cavalerismului. Rămâne însă faptul că ansamblul degajă, asemenea unui imens sanctuar clădit de-a lungul veacurilor, o impunătoare unitate de inspirație.

Această unitate nu se bazează pe succesul unei soluții, ci pe permanența unei probleme. Ca și romanul elenistic, romanul

cavaleresc se străduiește să găsească echilibrul între sfidarea reprezentată de mediul uman, răspunsul individual în fața acestei sfidări și autoritatea transcendentă care justifică răspunsul. Or, dacă în soluția propusă de romanul elenistic eroul, cu sprijinul divinității, respinge lumea noastră dominată de contingență, în textele cavalerești în general și în *Amadís* în particular, eroii iubesc lumea, trăiesc în ea și o înfruntă pentru a-i impune o justiție cu totul omenească.

Concepția monoteistă asupra lumii e diferită de cea a romanului elenistic. În romanele în care orizontul religios este subliniat în mod special, ca în ciclul Graalului, începând cu *Perceval* de Chrétien de Troyes și continuând cu *Parzival* de Wolfram von Eschenbach și cu romanele în proză ale Graalului, Dumnezeul creștin e mereu prezent și se amestecă în cele mai mici evenimente cu aceeași energie, s-ar spune, ca zeii antici reprezentați în poemele epice. Dumnezeu însuși îi supune pe eroi la tot felul de încercări și tot el îi salvează din situațiile fără ieșire. Nicăieri nu se simte diferența dintre lumea sublunară guvernată de întâmplare și Dumnezeul infinit depărtat de ea, ruptură atât de evidentă în romanul elenistic. Și totuși, universul acestor romane nu seamănă deloc cu cel al Greciei politeiste. În romanele Graalului, un singur Dumnezeu guvernează lumea, pretutindeni activ și mereu ascuns, cu neputință de înțeles. În *Iliada*, rivalitatea dintre Afrodita și Atena e direct legată de conflictul dintre greci și troieni, dat fiind că Paris, fiul lui Priam, i-a acordat Afroditei premiul frumuseții. În ciclul *Graalului*, în schimb, rațiunea pentru care Dumnezeu hotărăște să-i pună la încercare pe cavalerii de la curtea regelui Arthur, dând drept răsplată celui mai viteaz și mai pur dintre ei lancea care a străpuns inima lui Isus răstignit pe cruce și potirul binecuvântat al Graalului, cel în care a curs sângele Lui preasfânt, rămâne misterioasă. Sau, mai degrabă, această rațiune este perceptibilă doar la nivelul alegoriei. Într-adevăr, căutarea Graalului este, în ansamblu, o alegorie a sufletului omenesc pe drumul spre mântuire, iar aventurile cavalerilor plecați pe urmele Graalului au, fiecare dintre ele, un sens alegoric și spiritual pe care o voce

venită din înălțimi sau un sihastru plin de înțelepciune îl explică pe îndelete eroilor uimiți.

În celelalte romane cavalerești, însă, de multe ori chiar și în romanele Graalului, Dumnezeul creștin rămâne departe, elementele supranaturale amintind mai degrabă de poveștile cu zâne. Romanele lui Chrétien de Troyes, de pildă, sunt pline de inele fermecate, fântâni vrăjite, prevestiri tainice, animale care vorbesc. O aură de basm învăluie acțiunea. La fel, în *Amadís* întâlnim personaje miraculoase, precum Urganda cea Necunoscută, ființă fabuloasă care, parcurgând mările pe o galeră înconjurată de flăcări, uluiește personajele cu profețiile ei, ori precum creaturile fabuloase cu nume sonore, Famongomadan, Catardac, Mandafabul, Arcalaus vrăjitorul, Ardan Câine-Leu, care tulbură din când în când liniștea regatului. Miraculosul nu ocupă totuși centrul acțiunii, iar destinul cavalerilor rătăcitori nu e definit (cum se întâmplă cu eroii din basmele populare) numai de forțele magice care îi ajută sau li se împotrivesc.

Cavalerul străbate și înfruntă lumea urmând în primul rând normele la care aderă. Fără să fie direct sprijinit de Dumnezeul unic din afara lumii, ajutat din când în când, dar nu întotdeauna, de vrăji și obiecte magice, cavalerul răspunde la dezordinea lumii bizuindu-se mai cu seamă pe propriile forțe, pe care le folosește în conformitate cu legile liber asumate ale *onoarei* și *curteniei*. Antropologii care au reflectat la natura eroismului reprezentat în mituri și legende descriu curajul *jertfei,* eroul consimțind să devină un adevărat „țap ispășitor", care, prin sacrificiul lui, aduce pacea și liniștea într-o societate până atunci sfâșiată de conflicte (René Girard).* S-a vorbit de asemenea despre felul în care darurile pe care și le fac membrii unei societăți formează un fel de sistem de *reciprocitate*, care dă sens și coeziune vieții în comun (Marcel Mauss).** Prin simplul fapt

---

* *Țapul ispășitor*, traducere din limba franceză și note de Theodor Rogin, Ed. Nemira, București, 2000. (*N. ed.*)

** *Eseu despre dar*, traducere de Silvia Lupescu, studiu introductiv de Nicu Gavriluță, Ed. Institutul European, Iași, 1993. (*N. ed.*)

că este pururi învingător în toate încercările prin care trece, cavalerul rătăcitor prin lume nu poate fi asemănat cu „țapul ispășitor" care se jertfește pentru binele tuturor. Și, cu toate că faptele de vitejie ale cavalerilor rătăcitori pot fi cu siguranță considerate drept daruri – ale sângelui și ale vieții –, aceste daruri, departe de a avea sensul în ultimă instanță utilitar al reciprocității, se explică prin *devotamentul necondiționat* față de ideea de dreptate.[5] Putem, de asemenea, spune că această idee de dreptate, rațională, generoasă și totodată indiscutabilă, este mai bine slujită printr-o confruntare activă cu lumea decât prin alianța cu divinitatea, ca în romanele elenistice. Misiunea cavalerului rătăcitor este deci nu să fugă de lume ca să-și salveze sufletul, ci să-i apere, în interiorul ei, pe cei care au nevoie de sprijin. El se simte prin excelență solidar cu ceilalți membri ai societății, inclusiv cu cei pe care nu-i cunoaște personal.

Or, problema pe care o pune acest gen de eroism este dacă cei care decid să se pună în slujba idealului de dreptate își pot, în același timp, trăi propria lor viață, cu alte cuvinte, dacă ei pot avea un destin individual. La această întrebare, *Amadís de Gaula* propune trei răspunsuri succesive.

În prima parte a romanului, cititorul descoperă o lume pusă sub semnul *datoriei cavalerești.* Societatea descrisă este descentralizată, puterea găsindu-se în mâinile unor seniori care, departe de monarh, răspund fiecare de câte o regiune. În mod ideal, datoria celor puternici este să îi protejeze pe cei slabi, a celor înstăriți să aline sărăcia, iar a oamenilor de bună credință să se opună necinstei. Punerea în practică a acestui ideal rămâne însă anevoioasă, deoarece, în lipsa unei supravegheri bine organizate, ordinea depinde de bunăvoința stăpânilor locali și de felul în care aceștia respectă normele justiției. Or, răutatea omenească dă naștere în permanență la abuzuri și produce neîncetat focare de violență. Cavalerii rătăcitori parcurg lumea ca să stingă aceste focare și să impună, în mod mereu neîndestulător, respectul pentru lege și pentru norma morală. Dacă faptul că infracțiunile descoperite de cavaleri au un caracter local și limitat face ca ele să poată fi pedepsite fără întârziere,

nu e mai puțin adevărat că o luptă decisivă nu are niciodată loc și că ordinea nu poate fi restabilită definitiv. Orice ameliorare a situației e parțială, improvizată, provizorie. Violența și reaua-credință reapar ca de la sine, tema generală a romanelor cavalerești fiind vulnerabilitatea legăturilor sociale și, totodată, absoluta nevoie de legi care să le guverneze.

Aceste legi, pe care cavalerii se străduiesc să le apere cu riscul vieții, sunt, deci, în permanență amenințate, iar această amenințare ia de fiecare dată forma *aventurii*. Zi și noapte, fie că se află în castelele lor, fie că se află în sala Mesei Rotunde, fie că sunt pe drumuri, cavalerii stau la pândă, așteptând să fie chemați în ajutor. Îndată ce află că s-a reaprins un focar de violență și de nedreptate, datoria lor, mai importantă decât orice altă dorință sau obligație, îi îndeamnă să acționeze ei înșiși, fără întârziere. Când i se cere ajutorul, eroul, în virtutea jurământului de cavaler, trebuie să-și părăsească de îndată prietenii, familia, suzeranul, să se smulgă din brațele iubitei, să încalece pe cal și să plece la luptă. Natura acestei obligații este dublă: e vorba mai întâi despre onoarea cavalerului, pe care cea mai mică lașitate ar păta-o pentru totdeauna. Dar e vorba și de legătura tainică dintre cavaler și aventură: în virtutea unei hotărâri neștiute a destinului, fiecare aventură îi este destinată unui cavaler anume, iar el e singurul care trebuie și poate să o ducă la capăt.

Acțiunea romanului cavaleresc povestește deci două istorii legate între ele. Una se ocupă de evenimentele importante din viața protagonistului – nașterea, educația, învestitura, dragostea, succesul la curtea regelui –, cealaltă relatează meandrele numeroaselor aventuri pe care el le trăiește, fără ca această bifurcare să tulbure armonia dintre vocația cavalerului și destinul lui individual. Ba chiar dimpotrivă, în prima carte din *Amadís*, ajutat și de înlănțuirea rapidă a aventurilor, cititorul ajunge uneori să perceapă istorisirea foarte lentă a iubirii dintre tânărul Amadís și Oriana, fiica regelui Lisuart, ca pe o *întrerupere* a aventurilor cavalerești. Importanța episoadelor de vitejie nu e cu nimic mai prejos decât cea a acțiunii principale, iar între

intriga integratoare, care cuprinde momentele importante din viața eroului și a tovarășilor lui de arme, și mulțimea de aventuri rezervate eroului se stabilește un fel de echilibru care orientează atenția cititorului când spre structura globală a romanului, când spre dantelăria episoadelor.

Astfel, caracterul episodic și repetitiv al romanelor cavalerești decurge dintr-un principiu profund diferit de acela care multiplica episoadele romanului elenistic. Dacă în *Etiopicele* suita de aventuri, în aparență întâmplătoare, simbolizează în ultimă analiză despărțirea de lume a sufletului care se devotează iubirii și divinității sale, în prima carte a lui *Amadís de Gaula* nenumăratele încercări care îl pândesc pe erou și pe tovarășii lui de arme pecetluiesc o alianță statornică între aceste personaje și lumea largă pe care ei o apără în numele legii și al normei morale.

Exemplul luptei dintre Amadís și fiorosul castelan Dardan (*Amadís de Gaula*, I, 24) ilustrează perfect participarea cavalerilor la problemele acestei lumi, dar și caracterul profund idealizat al normelor pe care ei le respectă. Când îl prinde noaptea într-un ținut necunoscut, Amadís bate la poarta unui castel și cere adăpost. Stăpânul castelului, pe nume Dardan, nu vrea să deschidă poarta, își bate joc de Amadís și, mai grav, refuză provocarea la luptă. Deoarece legile onoarei și ale binefacerii formează un întreg, ne putem aștepta ca un cavaler care respinge obligația ospitalității să fie întotdeauna nedrept față de cei care depind de el. Într-adevăr, de fiecare dată când un castelan rău e învins ori ucis de un cavaler rătăcitor, acesta descoperă o mulțime de prizonieri nevinovați care se vaită în temnițele subterane ale castelului ce aparținea celui ucis. În acest caz, aflăm că Dardan, vrând să câștige favorurile unei frumoase domnișoare, o persecută pe nedrept pe mama ei vitregă. Această nouă încălcare a dreptății (cel puternic trebuie să-l protejeze pe cel slab, iar bărbatul trebuie să apere o femeie singură) îi oferă lui Amadís prilejul de a se răzbuna și, totodată, de a îndrepta mersul lumii, pedepsind un ticălos. El îl provoacă

pe Dardan la duel și, după ce îl învinge în fața curții regelui Lisuart, îi cruță viața.

Însă tânăra care-i cerea lui Dardan să o persecute pe nevinovata ei mamă vitregă își părăsește fără nici un scrupul cavalerul și i se oferă pe dată lui Amadís. Dardan îndură astfel nedreptatea pe care a făcut-o altora: persecutorul celor slabi se vede trădat la rândul său de îndată ce nu mai are putere. Dardan este unul dintre rarii ticăloși care, silit să reflecteze, ajunge să înțeleagă pe propria piele natura morală a raporturilor sociale. Mărinimia adversarului său subliniază cât de greșite erau principiile de care asculta Dardan. Nerecunoștința, își dă el seama (și acest termen desemnează într-o manieră mai generală orice încălcare a dreptății), nu e mai puțin dăunătoare pentru cel care se face vinovat de ea decât pentru victimă. Cuprins de disperare, el își pune capăt zilelor.

În pofida eforturilor depuse, idealul apărat de cavaleri nu reușește să schimbe în mod durabil lumea agitată și violentă în care ei evoluează, și nu e întâmplător faptul că, în prima carte din *Amadís*, cadrul este o pădure întinsă străbătută de mii de poteci încâlcite. Bântuită de răufăcători, această pădure, adevărat bâlci al cruzimii, răsună de țipete și vaiete, e plină de cadavre și forfotește de alaiuri mortuare. Regele și cavalerii săi, ajutați de prezența sporadică a creștinismului – reprezentat aproape întotdeauna de pustnici, mai degrabă decât de clerul organizat –, învinge cu greutate în bătălia istovitoare cu nenumărații lor dușmani, vicleni și inventivi.

Alegoria pădurii simbolizează cea mai evidentă dificultate a cavalerismului: oricât de limpede ar fi norma, lumea rămâne un labirint însângerat. Acesta e motivul pentru care cavalerii își cunosc bine datoria, dar nu-și găsesc aproape niciodată drumul. Conștiința lor discerne cu o rapiditate fulgerătoare preceptele de care trebuie să asculte, dar când e vorba să se orienteze pe cărările lumii, ei au nevoie să fie conduși de scutieri, de tinere domnițe, de pădurari. De altfel, normele pe care ei se însărcinează să le apere, oricât ar fi de clare, suferă de o tulburătoare contradicție. În romanul elenistic, iubirea în

numele căreia protagoniștii resping lumea este inspirată de divinitate: personajele fac apel la principii care depășesc infinit universul vizibil. Idealul cavalerismului, în schimb, propune existența unei legi care e la îndemâna oamenilor, în măsura în care doar devotamentul cavalerilor o garantează, și totodată vine de altundeva, deoarece cavalerii o impun – ca să zicem așa – de sus, cu autoritatea unor adevărate divinități tutelare. Regele și poporul o știu foarte bine, atunci când îi privesc pe cavaleri ca pe niște ființe supraomenești, a căror simplă prezență prevestește victoria binelui. Însă natura acestei superiorități nu e niciodată clar explicată.

Conflictul dintre transcendența idealului normativ și umanitatea eroilor pe care acesta se sprijină reapare în conflictul erotic, prezent în a doua parte din *Amadís*. Aici, problema destinului individual se împletește cu aceea a *datoriei curtenești*. Într-un fel, datoria cavalerească se dovedește ușor de urmat, căci provocările cărora trebuie să li se răspundă vin din exterior, iar pentru a le face față cavalerului îi ajunge să-și consulte rapid scurta listă de principii. În schimb, dificultățile dragostei pun la încercare încrederea reciprocă a celor doi îndrăgostiți, a căror iubire n-a fost hotărâtă în eternitate de către divinitate, ca în romanul elenistic, ci pornește din inima celor doi parteneri. (Dacă pasiunile adultere ale unui Lancelot ori Tristan fac excepție de la această regulă, este pentru că – neleale prin natură – ele n-au fost liber alese de către un adevărat cavaler). Dar oare un sentiment atât de desăvârșit poate lua naștere într-o inimă omenească? Frumoasa Oriana, iubita lui Amadís, are îndoieli. Bănuit fără motiv, Amadís își acceptă dizgrația și, deznădăjduit, se ascunde în străfundurile pădurii pe lângă cucernicul pustnic Nascian. Cel mai desăvârșit războinic din lume trebuie să se supună fără rezervă iubitei sale, chiar atunci când poruncile ei par arbitrare, fără a avea dreptul să se justifice și cu atât mai puțin să se revolte, pentru bunul motiv că forța protagonistului depinde direct de puterea doamnei lui, fără influența am putea spune astrală a Orianei, Amadís e lipsit în

mod misterios de vitejia sa. Toată puterea și independența lui Amadís, afirmă cartea a doua, vin din iubirea lui.

Observăm aici o contradicție asemănătoare celei care afectează idealul cavalerismului. Pe de o parte, frumoasa Oriana joacă rolul unei adevărate divinități pe care Amadís o invocă în momentele grele, dar, pe de altă parte, dragostea lor e liberă de orice influență exterioară, căci cei doi iubiți se unesc fără a cere părerea nimănui. Așa cum Amadís, în ipostază cavalerească, este totodată tovarăș de arme al prietenilor săi și întruchipare a normei transcendente, Orianei îi revine simultan rolul iubitei în interiorul cuplului, iar în afara lui cel al divinității care își domină și protejează iubitul. Ea îi dă forță luptătorului indicându-i un punct ideal către care să-și îndrepte aspirațiile și, în același timp, oferindu-i-se în secret lui Amadís, ea afirmă independența cuplului față de orice autoritate.

Acest dublu rol atribuit cavalerului și doamnei sale suferă de un dezechilibru evident: învestirea lor cu o autoritate transcendentă, ei trebuind totodată să-și îndeplinească sarcinile ce le revin în viața comunității și a cuplului, presupune includerea lor în circuitul aventurilor terestre (unde, ca ființe umane, sunt prada adversităților ori a dorinței), dar și proiectarea lor pe o orbită celestă, de unde influențează, invincibili și incoruptibili, destinul semenilor. Răufăcătorii cad sub spada unui erou care acționează asupra mediului său atât ca participant la ordinea socială, cât și ca întrupare vie a normei. De asemenea, cavalerul se supune fără să crâcnească voinței doamnei lui, pentru că ea îl domină în două feluri, ca obiect al dorinței și ca sursă a idealului. Astfel, izvorul autorității transcendente se află chiar în interiorul societății omenești și, simetric, în interiorul cuplului de îndrăgostiți: corespunzând exaltării puterii supraomenești a cavalerilor, divinizarea doamnei reprezintă un mijloc la fel de eficient de producere a transcendenței cu ingrediente de natură pur umană. În acest sens, dincolo de asimetria ei simbolică, iubirea curtenească se asociază normelor cavalerești pentru a stabili o idealitate perfect circumscrisă în interiorul universului uman.

După brutalitatea începutului și blândețea cărții a doua, romanul descrie conflictele dintre regele Lisuart, care între timp a devenit un tiran, și cavalerii dezamăgiți de purtarea lui. După datoria cavalerească și cea curteană, urmează acum *datoria de a se revolta*. Prințul roman Patin, întruchiparea însăși a spiritului lipsit de orice atribut cavaleresc, se îndrăgostește de Oriana, pe care o cere de soție. Căsătorită în secret cu Amadís, Oriana este îngrozită, dar tatăl ei, regele Lisuart, măgulit de speranța unei alianțe cu Roma, îi acordă pretendentului mâna fiicei sale. Hotărârea regelui Lisuart este profund jignitoare pentru cavalerii săi, ale căror principii includ respectarea dorinței femeilor. Urmează un vast conflict armat, la care participă toate puterile europene. Suntem foarte departe de multitudinea episodică din prima parte, cu aventurile ei brutale și rapide. Deveniți politicieni, Amadís și Lisuart își trimit ambasadori la curțile aliate ca să le ceară sprijinul. Treptat, cavalerii se împart în două mari tabere, în timp ce o a treia armată, condusă de vrăjitorul Arcalaus și de exoticul rege Arabicus, așteaptă rezultatul confruntării ca să-l atace pe învingător și să-și asigure supremația universală. Bineînțeles, Amadís câștigă bătălia, pustnicul Nascian negociază pacea, armata regelui Arabicus, schimbându-și strategia, se aruncă asupra trupelor slăbite ale lui Lisuart, iar Amadís se grăbește să-și salveze fostul rival. Ajuns rege, Amadís va trebui de acum înainte să-i lase fiului său, Esplandian, laurii aventurii.

Cu schimbarea de atmosferă, topografia imaginară suferă o metamorfoză semnificativă care străbate cărțile a treia și a patra: regatele celtice cu geografie prost definită, cufundate în sălbăticie și abia protejate de îndepărtatele lor capitale se integrează de aici înainte într-o lume mai întinsă, mândră de trecutul său glorios și de măreția monumentelor ei. Spațiul pe care Amadís îl străbate sub numele de Frumosul Tenebros – iar în cartea a treia sub cel de Cavaler al Leilor – e o Europă imaginară care se întinde din Anglia și Galia până la Imperiile Romei și Constantinopolului, vechi centre ale civilizației. În acest spațiu, destinul individual al lui Amadís va fi de aici

înainte destinul unui erou politic, înzestrat cu înțelepciune și dibăcie retorică. Ritmul maiestuos al celei de a doua jumătăți din *Amadís* – în special în cartea a patra – provine nu numai din încetinirea intrigii și din dispariția aproape totală a meandrelor episodice, ci și din numeroasele discursuri pilduitoare care înfrumusețează acțiunea. Apărarea celor slabi și oropsiți din prima parte era de la sine înțeleasă; în cartea a doua, datoria curtenească îl îndepărta pe Amadís de oameni, silindu-l să reflecteze în singurătate; aici, opoziția față de corupția puterii politice trebuie să se sprijine pe rațiunea discursivă: datoria de a se revolta are elocvență. Contradicția dintre asprimea normei transcendente și umanitatea celor care o reprezintă e mai puțin accentuată: eroii se transformă în oratori, iar cavalerii învață să cultive limbajul înțelepciunii și al cumpătării. Se știe că această conversiune a moravurilor discursive a avut un răsunet considerabil. Publicat în 1559, *Le Trésor des livres d'Amadís*, culegere de discursuri pentru toate ocaziile extrase din traducerea franceză a romanului, a fost retipărită de vreo douăzeci de ori și a cunoscut traduceri în engleză și în germană. Spiritul cavaleresc, îmbogățit cu retorica promovată de Renaștere, se pune astfel în serviciul politeții umaniste.

PERFECȚIUNEA ȘOVĂIELNICĂ. ROMANUL PASTORAL

Prin origini, pastorala nu aparține aceleiași familii cu romanele elenistice de aventuri și nici cu romanele cavalerești. *Dafnis și Cloe* de Longos, prima din această specie, este o operă de dimensiuni reduse, al cărei spațiu de desfășurare e un sat modest, și nu întregul univers; protagoniștii, departe de a încerca să se opună lumii care-i înconjoară, aspiră să se integreze în ea. Dacă romanele elenistice și cele cavalerești pun în joc un imens mecanism politic, cu implicații religioase uneori, istoria celor doi tineri păstori Dafnis și Cloe se mulțumește să povestească felul în care descoperă ei dragostea. Spre deosebire de vechile romane de aventuri, în care surpriza e pretutindeni

prezentă, micul roman pastoral nu oferă aproape nici un suspans. În sfârșit, dacă în romanele idealiste tonul e serios, condiția personajelor elevată, iar morala lor impecabilă, Longos descrie cu simpatie și într-un stil detașat niște săteni cumsecade a căror purtare e de multe ori prea puțin recomandabilă. Înrudiți cu personajele comediei nobile, acești păstori sunt purtați în starea de grație a iubirii idilice, în fericita descoperire a senzualității echilibrate, în respingerea cruzimii și a brutalității. Mai târziu, în Renaștere, tematica maturizării ezitante și grațioase are o notă de melancolie, ca în *Arcadia* de Jacopo Sannazzaro (1501) și în *Diana* de Jorge de Montemayor (1559). Impregnate de lirism, aceste opere moștenesc atât eglogele lui Virgiliu, cât și stilul elegiac al *Heroidelor* lui Ovidiu. Cât despre pastoralele dramatice *Aminta* de Tasso (1573) și *Il pastor fido* de Guarini (1590), ele propun niște definiții mult mai tulburătoare ale sălbăticiei, identificând-o cu senzualitatea animalică și, respectiv, cu obiceiul primitiv al sacrificiului uman, în ceea ce ar putea fi un ecou al *Etiopicelor*.

Exemplul romanelor elenistice și al povestirilor cavalerești nu va întârzia totuși să exercite o profundă influență asupra romanului pastoral. *Arcadia* de sir Philip Sydney (1580) și *Astreea* lui Honoré d'Urfé (1607-1627) propun ample sinteze între eleganța melancolică a pastoralei și forța idealizatoare a romanelor de aventuri; descoperirea treptată a sinelui, datorată iubirii, se amestecă aici cu afirmarea hotărâtă a idealului transcendent. Privită din această perspectivă, *Astreea* nu e o simplă pastorală, ci o sinteză originală între idealitatea care conduce destinul eroilor de neînvins și sentimentul fragilității umane degajat de pastorală.

Ca și în romanul elenistic, iubirea guvernează lumea din *Astreea*. Conform doctrinei neoplatoniciene care domină romanul, iubirea reprezintă legea fundamentală a universului, servind în același timp drept cauză a tuturor ființelor și drept principiu de diferențiere între ele. Autorul acestei lumi, ne învață preotul celt Adamas, „din iubire a creat întreg acest univers și din iubire îl păstrează". Iubirea se numește simpatie – în sensul

de afinitate alchimică – atunci când unește obiectele neanimate, între animale ea se manifestă ca dorință de a-și perpetua specia, în sfârșit, în principiu, oamenii ar trebui să-l iubească pe „Dumnezeu în creaturile sale, iar pe creaturi – întru Domnul".[6]

Însă între oameni există mai multe feluri de dragoste, iar dacă cea mai mare parte a personajelor, știind că sufletul este mai aproape de perfecțiune decât trupul, iubesc în spirit și nu trupește, unele se mulțumesc totuși să iubească în mod imperfect frumusețea fragilă și trecătoare a trupurilor. Îndrăgostiții luminați, precum păstorul Sylvandre, consideră imposibilă iubirea senzuală: „căci cel care iubește nu are dorință mai puternică decât să fie iubit de obiectul dragostei sale; dar nu e oare imposibil ca acela care nu iubește decât trupul să fie iubit, dat fiind că dragostea poate exista numai în suflet?" Asemenea lui Pygmalion, ființele senzuale sunt îndrăgostite de o statuie de marmură. De altfel, dacă ființa iubită ar muri, i-ar mai putea fi iubit trupul? Greu de știut, răspunde nestatornicul și senzualul Hylas; un lucru e însă sigur, dacă ființa iubită n-ar avea trup, Hylas n-ar iubi-o, deoarece trupul acesta este „cea mai frumoasă și cea mai perfectă înfăptuire a zeilor" (*Astreea*, vol. III, pp. 51-52). Cum Eros, înainte de a turna lumea într-o multitudine de tipare, degajă o energie creatoare irezistibilă, nu e de mirare că forța lui cosmică îi derutează pe cei mai slabi muritori, între care și păstorul Hylas, care nu știe să se apere împotriva belșugului de frumusețe și de energie erotică ce se revarsă asupra lumii, belșug pe care el îl percepe, naiv, într-o perspectivă cantitativă: „Când iubesc o femeie, declară el, mă uit să văd cât e de frumoasă [...]. Și dintr-odată, adun o grămadă de iubire în sufletul meu, egală cu prețul și bogăția care se află în ea, iar atunci când iubesc, cheltuiesc această grămadă de dragoste, și când am întrebuințat-o pe toată în slujba celei pentru care am adunat-o, nu-mi mai rămâne nimic pentru ea" (vol. III, p. 348).

Spre deosebire de Hylas, celelalte personaje (Céladon, Astreea, Sylvandre, Diana, Lindamor, Galateea, Ergaste, Léonide) își îndreaptă dorința asupra unui singur obiect, de la care nu

se abat decât foarte greu. Însă cu toate că aceste cupluri sunt toate statornice, există o ierarhie care le ordonează. Clarviziunea și stăpânirea de sine le lipsesc Galateei și Leonidei, care se îndrăgostesc de Céladon, înainte de a găsi (sau regăsi) bărbații care li se potrivesc cu adevărat. Diane, mai statornică, dar neavând destulă încredere în puterea simpatiei, rezistă îndelung iubirii lui Sylvandre. Numai Céladon și Astreea, care au înțeles încă dinainte de începutul romanului că se iubesc, își mărturisesc fără nici o dificultate sentimentele și își rămân credincioși unul altuia. Asta înseamnă oare că formează un cuplu perfect? Nici pe departe.

Intriga romanului se înnoadă în jurul neînțelegerii care desparte cel mai perfect dintre cupluri, neînțelegere al cărei motiv prea puțin serios subliniază fragilitatea oricărei iubiri. Trăind pe malurile Lignonului, în fericitul tărâm Forez, păstorii Astreea și Céladon s-au făgăduit unul altuia, în pofida dușmăniei dintre familiile lor. La fel ca îndrăgostiții de comedie, ei trebuie să păstreze taina legăturii lor și de aceea, pentru a-i amăgi pe cei din jur, Astreea îi cere lui Céladon să o curteze pe păstorița Amintha. Tânărul primește, cu toată aversiunea pe care o simte pentru această înșelătorie. Păstorul Sémire, îndrăgostit și el de Astreea, urzește planul de a o despărți de prietenul ei și izbutește să o convingă că acesta e cu adevărat îndrăgostit de Amintha. Cuprinsă de gelozie, Astreea îl izgonește pentru totdeauna pe Céladon din fața ei. Disperat, tânărul se aruncă în apele Lignonului. Salvat de soartă, se ascunde într-o pădure, în timp ce Astreea, care îl crede mort, își regretă amarnic furia nechibzuită. Dragostea cea mai vrednică de laudă, aceea care găsește fără încetare calități noi în ființa iubită, dragostea care se supune legilor simpatiei universale, care este mărturisită și acceptată ca atare, acea dragoste sublimă se dovedește, de la primele pagini ale romanului, la fel de supusă capriciilor ca și cel mai nestatornic și mai trecător dintre sentimente. Legea care guvernează lumea *Astreei*, adică universul pastoral în ansamblul său, este inevitabila nepotrivire dintre idealul iubirii și purtarea îndrăgostiților.

Resortul acțiunii din planul principal al povestirii va fi deci triumful sentimentelor adevărate ale celor doi îndrăgostiți despărțiți din vina lor. Geloasa Astreea i-a ordonat lui Céladon să nu apară în fața ei înainte de a-l chema. Poruncile iubirii curtene îi impun îndrăgostitului o supunere absolută față de cele mai neînsemnate capricii ale doamnei sale, iar Céladon, urmând exemplul lui Amadís, nu îndrăznește să se justifice în fața Astreei. Refugiat în pădure, Céladon își petrece timpul clădind un templu rustic consacrat nemuritoarei Astreea, zeița dreptății. Doar druidul Adamas găsește ascunzătoarea tânărului păstor, îi aduce hrană și, după ce îl inițiază în cultul zeilor galici, îl convinge să i se prezinte Astreei travestit în fată. Uimită de asemănarea dintre frumoasa Alexis și iubitul dispărut, Astreea se atașează de (falsa) fată, a cărei identitate reală nu o bănuiește. Întruniți într-o inocentă familiaritate, Céladon fiind singurul care știe adevărul, cei doi îndrăgostiți iau parte la ceremoniile celebrate de druizi și de vestale. În al patrulea volum, un episod războinic îi dă tânărului păstor ocazia să le reamintească cititorilor că este în realitate bărbat. În al cincilea volum (scris, după moartea lui d'Urfé, de Baro, secretarul său, care ne asigură că a urmat planurile lui d'Urfé), cei doi se reîntâlnesc. Sub protecția zeului Amor însuși, cuplul capătă permisiunea de a se căsători, însă nu înainte ca un sacrificiu uman să fie cerut, pregătit și, ca în *Etiopicele* ori în *Il pastor fido*, anulat în ultimul moment.

Îndrăgostiții sunt vindecați de slăbiciunile lor în prezența incandescentă a iubirii, sub autoritatea sacerdotală a lui Adamas. Ecourile alchimice presărate de-a lungul povestirii ne dau de înțeles că protagoniștii, plămădiți din materie muritoare și supuși rătăcirii, se transformă până la urmă în îndrăgostiți cu adevărat luminați. Pentru a reuși în această operație, codul iubirii curtene cu Cele Douăsprezece Table de Legi ale sale (pe care Céladon le respectă cu strictețe) nu reprezintă în realitate decât o încercare, un început de inițiere. Supunerea în fața acestor reguli este condiția necesară, dar nu și suficientă a Marii Opere a Iubirii, a cărei îndeplinire rămâne legată de

voința zeului iubirii și de bunăvoința preoților săi. Ca și în romanul elenistic, eroul trăiește și triumfă în virtutea unei alianțe secrete cu divinitatea transcendentă, care îl călăuzește de-a lungul încercărilor lumii pământești prin intermediul unui trimis atotștiutor. Însă, pe când la Heliodor sensul căutării era despărțirea eroului de lume, pastorala cuprinde atât un principiu de separare, cât și un principiu integrator. Silindu-i pe tinerii păstori să-și ispășească imperfecțiunile, Amor izolează pura substanță celestă care le dă viață de magma corporală, supusă transformării și dezagregării. Această separație are drept scop o mai bună integrare în universul uman, a cărui lege este ca fiecare să-l iubească „pe Dumnezeu în creaturile sale, iar pe creaturi – întru Domnul". Metalul fără valoare preschimbat în aur rămâne, desigur, materie, dar această materie transfigurată va fi de acum înainte indestructibilă.

E ca și cum am spune că, în timp ce romanul elenistic trasează cel dintâi conturul individului, conceput ca perfectă invulnerabilitate a unui eu aliat cu divinitatea atotputernică, pastorala produce o imagine mai nuanțată a interiorității, privită din perspectiva scindării eului. În literatura pastorală, această sciziune rămâne desigur inofensivă, abia perceptibilă și având tot farmecul nevinovăției. E adevărat că păstorii, neștiind prea bine să se cunoască pe ei înșiși, nici să-i înțeleagă pe cei care-i iubesc, sunt sfâșiați între puterea impulsurilor lor și idealul pe care aspiră să-l întruchipeze. Dragostea lor cuprinde o aspirație către perfecțiune, dar nu cunoaște întotdeauna mijloacele de a o atinge. Într-un anumit sens, ei seamănă cu cavalerii medievali și desigur nu e o întâmplare că, asemenea acestora, păstorii din *Astreea* își petrec o bună parte a timpului străbătând pădurile. Asemenea cavalerilor, cei mai buni dintre păstori își respectă cu sfințenie îndatoririle, știind, și ei, că legea e limpede, dar că lumea rămâne un labirint.

Cu o singură deosebire (considerabilă): pădurea cavalerilor, semănată cu capcane, bântuită de tâlhari și de răufăcători, simbolizează ostilitatea unei lumi nesupuse încă autorității legii, în timp ce pădurea pastorală (dar și cea în care Amadís își

plânge nenorocirea) nu cunoaște nici pericolul, nici cruzimea fizică. Ferită de violența oamenilor, a animalelor sălbatice și a intemperiilor, pădurea le oferă iubiților nefericiți liniștea și discreția de care au nevoie ca să reflecteze la deșertăciunea acestei lumi și să guste în singurătate dulcea tristețe a dezamăgirii în dragoste. În pădure, Céladon se consacră dragostei în toată liniștea, departe de mânia iubitei sale. Numai acest spațiu binefăcător, care separă perfecțiunea sentimentului de imperfecțiunea obiectului său, ar putea să excludă prezența Astreei reale și totodată să adăpostească templul consacrat zeiței Astreea. Cele Douăsprezece Table de Legi ale Dragostei care împodobesc templul construit de păstorul surghiunit exprimă triumful acestui idealism solitar. Chiar și titlul lor, „Cele Douăsprezece Table de Legi ale Dragostei pe care, sub amenințarea surghiunului, Amor poruncește fiecărui îndrăgostit să le respecte" (vol. II, p. 181), îi amintește cititorului că Céladon, alungat de Astreea, se pune sub oblăduirea zeului iubirii. Întrucât și-a pierdut speranța de a-și recâștiga iubita, singurul surghiun de care se teme este cel poruncit de zeul însuși, ale cărui legi Céladon continuă să le venereze, în ciuda purtării inexplicabile a Astreei. În pădurea pastorală, interioritatea dă naștere idealului.

Această imagine a interiorității rămâne însă incompletă, deoarece îi interzice personajului comunicarea cu aproapele. În afară de nimfa Léonide, pe care o zărește din întâmplare (vol. II, pp. 275 și urm.), Céladon nu poate fi găsit în taina refugiului său decât de druidul Adamas, reprezentant al unei lumi superioare. Câțiva păstori pătrund uneori în pădure și se rătăcesc în apropierea grotei lui Céladon, dar eroul nu-i descoperă decât când aceștia dorm, ca și cum, ținuți la distanță de cercul magic al interiorității, ei i se pot arăta doar sub forma unor trupuri nemișcate și tăcute. Ceața singurătății învăluie astfel eul conceput ca producător de idealitate și face imposibile legăturile cu ceilalți. De-a lungul episoadelor din pădure, Céladon nu vorbește decât cu sine însuși și toți cei care îl văd au impresia că nu e decât o fantomă. Convinși că tânărul invizibil a murit, păstorii celebrează o ceremonie funerară în amintirea lui.

Ca să scape de singurătate, travestindu-se în fată, Céladon trebuie să învețe detașarea de sine. Devenit frumoasa Alexis, Céladon se metamorfozează în contrariul său cu o asemenea repeziciune și convingere, încât nimeni nu bănuiește înșelăciunea. Dacă în pădure el nu asculta decât de iubirea lui – ca și când restul lumii n-ar fi existat –, pentru a reuși să trăiască în preajma Astreei deghizat în Alexis, păstorul trebuie să uite de el însuși și, făcând abstracție de ceea ce simte, să joace un rol care nu-i aparține. Ca urmare, Céladon este silit să-și neglijeze idealul (căci, într-un fel, el abuzează de încrederea iubitei sale) și nu mai acționează decât în vederea părerii pe care ceilalți păstori și-o vor face despre el – o părere care nu poate fi decât falsă, din moment ce e travestit. Eului care se consacra în singurătate idealului său îi ia locul, de acum înainte, eul care își concentrează toate eforturile pentru a răspunde așteptărilor – eronate – ale celorlalți. Protejat de această mască, Céladon nu e recunoscut nici de Astreea, nici de fratele lui, Lycidas (ceea ce îi miră pe comentatori), pentru simplul motiv că, sub înfățișarea lui Alexis, tânărul păstor nu mai este el însuși, ci un adevărat receptacul al normei exterioare. În romanul pastoral travestirea nu e o simplă punere în paranteză a diferenței dintre sexe, ea pune în valoare existența unui sine ideal care, eliberat de constrângerile trupești, învață să se poarte așa cum se așteaptă ceilalți să o facă. La fel ca îndrăgostitele travestite în bărbați din comediile lui Shakespeare, Céladon, sub înfățișarea lui Alexis, se obișnuiește să-și înfrângă instinctele, să se adapteze unui model care-i este și îi rămâne străin, cu alte cuvinte – să învețe normele venite din afară.

Într-o scenă revelatoare, Astreea îi cere lui Alexis să rămână lângă ea pentru tot restul vieții. Uimit de aceste cuvinte care-i amintesc de ziua în care Astreea îi poruncise să piară din fața ei, lui Céladon-Alexis i se umplu ochii de lacrimi. Astreea vrea să afle motivul acestei suferințe, iar Alexis, care nu poate vorbi în numele lui Céladon fără a fi descoperită, transpune necazurile acestuia într-o istorisire inventată: a fost legată, povestește ea, prin cea mai minunată prietenie de o frumoasă fecioară

druidă, care, după câțiva ani fericiți petrecuți împreună, a alungat-o fără nici o explicație. Astreea îi deplânge nenorocirea, făgăduind să-și dea sângele și viața pentru a-i păstra prietenia (vol. III, p. 274). Astfel, Céladon-Alexis se obișnuiește să-și privească propria nenorocire ca pe un caz particular al unei categorii mai generale, în cazul de față – consecințele necazurilor din dragoste. Cu toate că povestea pe care i-o spune Astreei e inspirată din propriile suferințe, anecdota capătă în varianta lui Alexis o oarecare independență, o fărâmă de universalitate. Ce i s-a întâmplat lui Céladon, pare a spune povestea inventată, i se poate întâmpla oricui, inclusiv tinerei druide în care el s-a travestit. Prin intermediul biografiei sale imaginare, care include într-un fel trecutul lui Céladon, Alexis îl eliberează pe acesta de povara de a fi singur și unic în lume. Sentimentul de revoltă pe care Astreea îl încearcă aflând trecutul lui Alexis subliniază și el puterea normei impersonale: deși frumoasa păstoriță, cuprinsă de gelozie, l-a nedreptățit pe Céladon, când i se povestește la persoana a treia o faptă asemănătoare cu a ei, îi simte de îndată nedreptatea.

În acest fel, travestirea contribuie în două feluri la vindecarea disperării lui Céladon: pe de o parte, păstorul se vede silit să ia din propria sa substanță pentru a plămădi un alt personaj – am putea spune, să „cheltuiască" din Céladon, ca să o creeze pe Alexis – și deci să se detașeze de sine și de amărăciunile lui, fie și în mod imperceptibil. Pe de altă parte, deghizarea îl ajută să vadă că Astreea, privită din exterior și independent de conflictul ei cu Céladon, poate să înțeleagă cât de nedreaptă a fost. În versiunea lui Baro, travestirea ia sfârșit în cursul unei ceremonii magice în care Astreea invocă sufletul lui Céladon – soluție ingenioasă din punct de vedere dramatic. Și în comediile lui Shakespeare – în *Cum vă place?*, de pildă, bineînțeles într-o tonalitate mai glumeață decât cea din *Astreea* – măștile cad în timpul unor ceremonii cu rezonanțe rituale. Ar fi greu de imaginat un alt sfârșit pentru aceste deghizări, căci înainte de a se travesti, personajele erau cu totul incapabile să descopere ce se petrecea în mintea celorlalți.

Asemănarea dintre *Astreea* și *Bildungsroman*-ul secolului al XIX-lea nu trebuie însă exagerată, așa cum nu trebuie să uităm de existența unui alt subgen premodern al cărui subiect este educația: romanul care povestește tinerețea unui principe, după modelul oferit de *Ciropedia* lui Xenofon. Să observăm, totuși, că la d'Urfé evoluția lui Céladon nu reprezintă, ca aceea a prințului la Xenofon, un scop, ca să zicem așa, profesional. Ea seamănă mai puțin cu o „formare" decât cu o inițiere. Din această cauză, maturizarea lui Céladon nu ia forma unui proces treptat, cum se întâmplă cu personajele din *Bildungsroman*-ele secolului al XIX-lea, ci seamănă mai degrabă cu o secvență de etape izolate cu grijă unele de altele, în așa fel încât diferitele ipostaze ale protagonistului – păstorul deznădăjduit din prima parte a *Astreei*, idealistul singuratic din partea a doua, Céladon-Alexis în volumul al treilea, eroul războinic în al patrulea și, la sfârșit, din nou păstorul îndrăgostit – reprezintă treptele pe care eroul urcă spre cea mai prețioasă formă de înțelepciune, aceea de a trăi împreună cu ceilalți.

Maturizarea cuplului Céladon-Astreea, obiect al intrigii principale, este însoțită de o mulțime de istorii intercalate care formează o adevărată enciclopedie a dificultăților în dragoste. Pretextul comun al acestor povestiri este oferit de existența Fântânii Iubirii, care îi arată celui care se privește în ea chipul persoanei iubite. Perechile nefericite din toată Galia vin să o consulte. Dar, fântâna fiind pentru un timp vrăjită, vizitatorii își povestesc problemele unui tribunal al dragostei format din nimfe și druizi și acceptă bucuros sentințele acestuia.

Între aceste episoade, unul dintre cele mai memorabile este, chiar la începutul volumului al doilea, povestea lui Thamire, Calidon și Célidée. Tânărul Calidon și tutorele său Thamire sunt amândoi îndrăgostiți de Célidée, care, împotriva regulilor obișnuite ale universului pastoral, îl iubește pe Thamire, din recunoștință pentru bunătatea lui. Însă pasiunea tânărului Calidon este atât de puternică, încât îi pune viața în pericol. Ca să-l salveze, Thamire e gata să-i cedeze fata, iar gestul îi redă tânărului sănătatea. Jignită că face obiectul unor asemenea

târguieli, Célidée refuză să-l ia de bărbat pe Calidon, dar nu-l mai acceptă nici pe Thamire care, după vindecarea protejatului său, începe din nou să o curteze pe Célidée. Cât despre Calidon, în loc să renunțe generos la Célidée, se încăpățânează să o curteze și el. Sosiți la Fântâna Iubirii, cele trei personaje se supun judecății nimfei Léonide, care, la sfârșitul unei lungi argumentări, i-o dă pe Célidée lui Thamire.

Ca și intriga principală, episodul pune în valoare ierarhia ideală a pasiunilor și a îndatoririlor. Potrivit judecății Léonidei, fapta cea mai gravă este refuzul lui Calidon de a renunța la Célidée. Spre deosebire de Thamire care, după ce l-a crescut pe băiat, s-a arătat gata să cedeze în favoarea lui, Calidon refuză să facă același gest. Față de Célidée, Thamire este aproape la fel de vinovat, pentru că a vrut să dispună de ea fără a-i cere părerea, dar beneficiază de circumstanțe atenuante, căci, oferind-o pe fată lui Calidon, Thamire n-a acționat în propriul interes, ci din afecțiune pentru tânăr. Cât despre diversele sentimente care rivalizează în această povestire, Léonide condamnă în termeni clari iubirea lui Calidon: oricât de violentă ar fi, această pasiune rămâne inutilă, nefiind reciprocă. În schimb, dragostea lui Thamire este mai apropiată de perfecțiune, căci – judecă Léonide – iubirile cele mai minunate sunt cele împărtășite. Odată stabilită superioritatea dragostei dintre Thamire și Célidée, aceasta va trebui să-l ierte pe Thamire, deoarece – remarcă Léonide – nu există jignire care să nu fie iertată de cel care iubește cu adevărat.

În timp ce personajele din intriga principală descoperă singure ierarhia legilor dragostei, istoria conflictului dintre Thamire, Calidon și Célidée demonstrează că nesiguranța perspectivei individuale, agravate de iubire, îi orbește pe oameni. Or, pentru că aceștia nu-și mai înțeleg datoria, e nevoie ca o instanță exterioară să le reamintească normele pe care sentimentele, îndatoririle și jignirile trebuie să le urmeze. Astfel, conflictele din dragoste fac obiectul unei adevărate jurisprudențe, iar intimitatea se pleacă în fața hotărârilor unui tribunal public. Deoarece, însă, tribunalul nu are o veritabilă

autoritate asupra reclamanților, care, pentru a ajunge să-și prezinte certurile, trebuie să-și părăsească țara natală, autoritatea lui rămâne de ordin pur moral și nu există în afara consimțământului părților, situație care întărește considerabil caracterul pur normativ al deciziilor. Eul pastoral – pare a repeta la nesfârșit acest roman – e gata să-și primească din afară regula ideală de conduită, cu condiția să o accepte el însuși, în deplină libertate.

CONFLICTUL IDEALISMELOR ÎN ZORII ROMANULUI EUROPEAN

Cum am încercat să arăt, cele trei forme ale romanului idealist premodern (romanul elenistic, cavaleresc și pastoral) reflectă raporturile dintre norma morală, eu și lume. Romanul elenistic are în centru descoperirea simultană a divinității unice, izvor al ordinii universale, și a eului separat de lume. În acest moment inaugural, plin de lumină și de entuziasm idealizator, unitatea lumii apare cu claritate și este privită, ca să spunem așa, din afară. Călăuzit de soarele lui Eros, zeu și sursă a idealității, cuplul-din-afara-lumii spune „nu" lumii guvernate de contingență și corupție. Eroii romanelor cavalerești, în schimb, se avântă în labirintul lumii, apărând dreptatea în cotloanele lui cele mai ascunse. Cavalerii rătăcitori și doamnele lor ascultă de legile cavalerești și ale iubirii, legi simțite ca fiind totodată mai presus de lumea umană și adânc înscrise în sufletul eroilor. În sfârșit, romanul pastoral trece prin dificila ucenicie a descoperirii și transformării sinelui. Aici lumea și divinitatea sunt prezentate ca orizont alegoric care, într-o primă etapă, înconjoară eul și, într-un al doilea moment, îi permite să descopere punctul de vedere al celorlalți. A privi lumea din afară, a intra în conflict cu ea în numele legii, a te integra în comunitatea umană – acestea sunt cele trei imagini ale destinului pe care le oglindesc romanele de care vorbim.

Dar putem oare să comparăm cu o oglindă aceste romane, cărora li s-a reproșat atât de des că deformează imaginea lumii?

Fac ele altceva decât să mintă? Sunt convins că da. Cititorii lor își dau bineînțeles seama că subiectul este neverosimil, și totuși se lasă mișcați de virtutea Haricleei, de curajul lui Amadís, de devotamentul lui Céladon. Chiar dacă în viața lui de zi cu zi asemenea calități apar destul de rar, cititorul vede imediat că reprezentarea lor în roman definește un ideal normativ care dă sens vieții noastre morale. Astfel, el înțelege fără dificultate resorturile care-i fac să acționeze pe Haricleea, Amadís ori Céladon, deși fiecare dintre acțiunile acestor personaje poate părea de necrezut. Priviți ca personaje din viața de fiecare zi, Haricleea, Amadís și Céladon rămân neverosimili. Devin însă perfect convingători de îndată ce înțelegem că fiecare dintre ei întruchipează o realitate normativă. Aceste personaje pot părea abstracte, iar aventurile lor greu de crezut, dar nu pentru că scriitorii care le-au creat n-ar fi fost în stare să se ridice până la măiestria realismului, ci pentru că, scopul acestor autori fiind reprezentarea idealului moral în toată frumusețea sa, cea mai sigură metodă era să nu se mulțumească cu povestirea unor anecdote plauzibile, ci să inventeze modele umane cu adevărat uimitoare.

Pentru cititorii din secolul al XVI-lea, idealismul acestor romane era de la sine înțeles, deși nu fusese găsită încă cea mai bună metodă de a-l evoca. Când, în jurul lui 1550, *Etiopicele* lui Heliodor au fost traduse în limbile moderne, în franceză (1547), spaniolă (1554), germană (1554), italiană (1556) și engleză (1567), diferența dintre această operă și tradiția romanului cavaleresc a făcut obiectul unei importante dezbateri. În Franța, de exemplu, Jacques Amyot, traducătorul lui Heliodor, ia poziție în favoarea romanului grec, susținând că acesta e mai puțin neverosimil decât romanul cavaleresc, mai apropiat de învățăturile filozofiei naturale și morale, mai precis pe planul erudiției și, în sfârșit, construit după adevăratele reguli ale artei narative.[7] Vechile romane cavalerești, scrie Amyot, „sunt cel mai adesea atât de prost însăilate și îndepărtate de orice aparență verosimilă, încât par a fi mai degrabă visuri ale vreunui bolnav cuprins de febră, decât invenții ale unui om cu spirit

și judecată".[8] Tocmai pentru că oamenii sunt ființe imperfecte, a căror principală distracție este să citească romane de aventuri, poetul are datoria să respecte, pe cât posibil, adevărul. Spiritul uman având nevoie de opere care să-i dezvolte facultățile, în special judecata, și nu de simple invenții mincinoase, romanul trebuie să se bazeze pe adevărul filozofiei morale. Marele merit al romanului elenistic este că pedepsește iubirea nepermisă și încununează cu un sfârșit fericit sentimentele bune și cinstite. În ceea ce privește erudiția și cunoașterea Antichității, atât de importante în acest moment de sfârșit al Renașterii, romanul grec depășește în mod evident romanul cavaleresc. În fine, opera lui Heliodor urmează regulile artei epice pentru a crea o narație bine articulată care începe *in medias res*, producând astfel un veritabil suspans („o pasionată dorință de a auzi începutul", dar o „și mai mare dorință de a vedea sfârșitul").

Cu alte cuvinte, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, idealismul *Etiopicelor* părea preferabil celui din *Amadís*. Romanul elenistic descria o virtute mai aproape de perfecțiune, după părerea specialiștilor epocii, decât romanul cavaleresc și încadra această virtute într-un univers mai verosimil, mai armonios, mai bine povestit și mai elaborat din punct de vedere filozofic decât universul cavalerilor. La fel de buni ca Amadís și Oriana, chiar mai neprihăniți decât aceștia, Teagene și Haricleea păreau mai verosimili decât rivalii lor, căci stăpânirea de sine, fie ea și perfectă, e mai ușor de crezut decât invincibilitatea exterioară. În pofida prezenței ocazionale a miraculosului, universul *Etiopicelor* nu pune la încercare încrederea cititorului în aceeași măsură ca atmosfera de basm în care se scaldă romanele cavalerești. Mai armonioasă decât intriga lui *Amadís*, cea a romanului grec duce către reunirea cuplului de îndrăgostiți, fără a se lăsa abătută, ca istoria cavalerilor rătăcitori, de permanenta obligație de a-i proteja pe năpăstuiți, de a reduce vrăjitorii la tăcere și de a-i face pe tirani să-și bage mințile în cap. În *Etiopicele*, arta povestirii, de la începutul melodramatic la diversele povestiri abil împletite în trama romanului, este mai sofisticată decât simpla succesiune cronologică din *Amadís*. Povestind călătoriile

protagoniștilor prin lumea largă, amândouă operele conțin episoade fără legătură aparentă între ele; dar pe când în *Etiopicele* cititorul ajunge să perceapă – dincolo de fragmentarea episodică – unitatea subtil diferențiată a lumii, în *Amadís* seria de aventuri nu este întotdeauna bine armonizată cu sensul global al operei. În sfârșit, comparat cu stilul *Etiopicelor* – caracterizat de o profundă știință retorică –, cel al lui *Amadís* pare adesea naiv, mai ales în prima jumătate.

E adevărat că romanele cavalerești aveau, la rândul lor, merite importante. Căci, deși justificarea lui era poate insuficient explicată, eroismul cavalerilor nu putea să nu seducă cititorii tot atât, dacă nu chiar mai mult, cât hoinăreala perpetuă din romanul grec. Să te izolezi în citadela lăuntrică pentru a evita tulburările lumii pământene e un lucru minunat, dar curajul de a înfrunta aceste tulburări în numele dreptății nu e mai puțin demn de admirație. Neverosimilul, naivitatea construcției, imprecizia gândirii, aceste defecte ale textelor cavalerești au putut fi ținta favorită a criticilor, precum și a parodiilor care își bat joc de acest gen, dar idealul eroismului activ a continuat să-i fascineze multă vreme și pe romancieri, și pe cititori. Dacă în secolul al XVI-lea, în mijlocul războaielor religioase, viziunea *Etiopicelor* sublinia rezistența cuplului-din-afara-lumii și raporturile sale personale cu divinitatea, mesajul romanului cavaleresc, care le atribuie oamenilor puterea de a apăra legea prin ei înșiși, avea să aibă un anumit răsunet de-a lungul secolelor al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea, pentru a-și redobândi importanța în epoca romantică.

Preferința acordată *Etiopicelor* și respingerea ezitantă a romanului cavaleresc sunt bine scoase în evidență de cariera lui Miguel de Cervantes. Scriind *Don Quijote* (prima parte publicată în 1605, a doua în 1615), Cervantes dorea în mod evident să se opună romanelor cavalerești, a căror invențiune și construcție i se părea, ca și lui Amyot, nesatisfăcătoare. Stânjenit, ca majoritatea contemporanilor săi, de atmosfera de basm a romanelor medievale, Cervantes își bate joc în *Don Quijote* de uriașii și de vrăjitoarele care agrementează, în mod ridicol,

crede el, istoriile cavalerești. El parodiază, de asemenea, imaginea raporturilor umane din aceste romane, în special ritualurile de inițiere în ordinul cavalerilor ori legăturile dintre senior și vasal, după cum se vede atât în scena plină de haz în care bravul hidalgo este declarat cavaler prin bunăvoința unui crâșmar (I, 3), cât și în nenumăratele probe de bunătate seniorială cu care don Quijote îl copleșește pe scutierul său, Sancho.

Dar nu doar de aceste aspecte, în definitiv superficiale, ale romanelor cavalerești, este atrasă atenția lui Cervantes, ci și de mesajul lor central, care afirmă rolul oamenilor în apărarea normei, așa cum se manifestă el în îndatoririle cavaleriei și ale curtoaziei. După Cervantes, e absurd și ridicol să crezi că ordinea lumii ar fi rodul eforturilor individuale făcute de mari eroi care personifică ordinea morală și o impun cu sabia în mână semenilor. Înțeleasă literal, parabola lui *Amadís,* mai ales cea propusă în primul volum al acestei opere, n-are nici un sens în ochii lui Cervantes, care trăia într-un regat mare, bine organizat și foarte diversificat din punct de vedere sociologic: privită la rece, ordinea umană poate fi modificată (și încă și mai puțin întemeiată!) de acțiunea individuală, mai ales atunci când aceasta se inspiră din idealuri care n-au nici o legătură cu practica curentă.

Trei aspecte ale acestei parabole sunt ținta umorului lui Cervantes: individualismul frenetic, originea livrescă a idealului cavaleresc și caracterul fictiv al operelor care îl descriu. Exaltarea individului ca sursă și judecător al normei morale – idealul cavalerilor rătăcitori, așadar – face ca acțiunile lui don Quijote să fie zadarnice și ridicole. Atunci când se aruncă în apărarea celor năpăstuiți, a unui biet servitor biciuit de stăpânul său ori a unui convoi de ocnași însoțit de gardieni, don Quijote nu consultă decât autoritatea propriei conștiințe. Norma morală pare a fi înscrisă în ea, iar brațul eroului se însărcinează s-o aplice. Or, în realitate, servitorul eliberat va trebui până la urmă să se întoarcă la stăpânul care nu se va lipsi de plăcerea de a-l biciui din nou, iar ocnașii sunt de fapt niște criminali periculoși, pedepsiți pe bună dreptate de justiția regală. Țesătura raporturilor

sociale, ca și instituțiile statului, își urmează propria logică, fără să ia în seamă eforturile individuale ale bravului cavaler. Mai grav încă, don Quijote n-a învățat maximele cavalerești de la cavaleri adevărați, ci din cărți. Deseori, bietul hidalgo povestește cui vrea să-l asculte modul de viață al cavalerului rătăcitor, pericolele semănate în drumul său, generozitatea castelanilor față de el, iubirile pe care le aprinde peste tot unde se arată. Cât despre circumstanțele vieții lui reale, Cavalerul Tristei Figuri nu le privește așa cum sunt, ci le interpretează conform lecției oferite de romanele cavalerești. Or, această lecție, oricât de înflăcărată ar putea părea, este fictivă de la un capăt la altul: invențiile, pe care Amyot le compara cu „visurile vreunui bolnav cuprins de febră", îi răpesc lui don Quijote spiritul și judecata.

Atacul lui Cervantes împotriva povestirii cavalerești și a clișeelor sale este atât de complex, încât e deseori greu de știut dacă autorul blamează idealul desuet profesat de *Amadís*, orice fel de literatură bazată pe idealizare ori afirmarea exagerată a forței morale înseși. Episodul morilor de vânt, de exemplu, își bate evident joc de feeria medievală și de vrăjitorii și uriașii ei. Același episod ia în râs mania interpretativă a bietului hidalgo, care îmbracă universul real în veșmintele imaginare găsite în romanele cavalerești. Acestea fiind spuse, îmi vine greu să cred că înfrângerea protagonistului în acest episod și în altele asemănătoare reprezintă o critică a idealului de eroism apărat de *Amadís*, o respingere a oricărei literaturi care idealizează realitatea sau, în sfârșit, o satiră a ambiției morale nemăsurate. Cu alte cuvinte, mi-e greu să cred că *Don Quijote* este un roman *modern* (în opoziție cu ecourile medievale ale istoriilor cavalerești), un roman *realist* (în opoziție cu idealismul practicat de genurile romanești analizate mai sus) ori poate un roman *satiric* (în opoziție cu tonul serios al acestor genuri).

Mi s-ar putea răspunde: *Don Quijote* este „toate la un loc", răspuns fără îndoială corect până la un punct. Și totuși, mi se pare la fel de adevărat că pledoariile lui don Quijote în apărarea cavalerilor rătăcitori îi emoționează pe toți cei care le ascultă, inclusiv pe cititor. De ce acest om, ale cărui vorbe sunt așa de

nobile și înțelepte, acționează ca un nebun, se întreabă de nenumărate ori prietenii lui don Quijote. Departe de a aparține unui om modern, discursurile lui, vizibil destinate să provoace admirația publicului, nu contenesc să laude curajul și mărinimia, atât de importante în literatura medievală. Mi se pare deci probabil că eșecurile lui don Quijote sunt datorate stângăciei cu care el aplică aceste principii, iar nu idealurilor propriu-zise. Să fie atunci vorba de un roman realist? În literatura Renașterii, organizată, cum vom vedea, în funcție de opoziția dintre genurile idealizatoare și genurile consacrate imperfecțiunii umane, această întrebare e lipsită de sens. *Don Quijote* este un roman comic, dar nu realist, căci privite de aproape, aventurile pe care le povestește el, oricât ar fi de distractive, nu sunt deloc verosimile. Am avea deci de a face cu o operă satirică? Nici asta, căci după un început cu adevărat hazliu, nivelul urcă, iar noblețea discursurilor ținute de protagonist depășește de cele mai multe ori ridicolul, tot mai temperat, al aventurilor sale.

Oricare ar fi răspunsul la aceste întrebări, un lucru mi se pare cert, și anume că, în mintea autorului său, *Don Quijote* reprezenta prima parte a unui argument asemănător celui formulat de Amyot în prefața traducerii sale. Ca și Amyot, Cervantes era convins că literatura idealizatoare are o misiune importantă, aceea de a le transmite oamenilor, destinzându-i, adevărul filozofiei morale. Romanul cavaleresc, susține preotul din Toledo la sfârșitul primei părți din *Don Quijote*, ar putea supraviețui, cu condiția să-și modereze sălbăticia imaginației, apropiind cât mai mult posibil invențiunea de adevăr. Dar, în ochii lui Cervantes, adevărata reușită romanescă, opera care încântă imaginația fără a neglija realitatea, era *Etiopicele*. *Muncile lui Persiles și ale Sigismundei* (1617), operă pe care Cervantes o prefera de departe între toate cărțile sale (și aceasta e a doua parte a argumentului său), este o imitație a lui Heliodor, un fel de *Etiopice* creștine, povestind destinul unei perechi de îndrăgostiți persecutați de soartă. Un lung periplu îi poartă din nordul Europei spre Roma, reprezentând totodată descoperirea centrului religios al lumii și confirmarea iubirii lor celeste. Argumentul lui Cervantes nu-și propunea deci să respingă

romanul idealizator, ci să-i afirme vitalitatea, criticând excesul de neverosimil al romanelor cavalerești și propunând drept model romanul elenistic. Cervantes era convins că romanul poate și trebuie să prezinte adevărul moral prin prisma idealizării, că romanul cavaleresc poate supraviețui dacă acceptă să se transforme și că adevărata superioritate artistică îi revine romanului elenistic. Împărtășite în mod explicit ori tacit de mulți scriitori din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și de la începutul secolului al XVII-lea, aceste convingeri au fost confirmate în acea epocă de evoluția romanului idealist.

Autorul unui astfel de roman nu putea nici să se abțină de la a rivaliza cu *Etiopicele* – de acum înainte model inevitabil al genului –, nici să se decidă să excludă din universul său ecourile lui *Amadís* și ale romanelor cavalerești. Această dublă exigență a inspirat numeroase sinteze între virtutea care se distanțează de lume și cea care o înfruntă, între urmărirea vocației personale și apărarea publică a dreptății. Așa cum am observat mai sus, romanele pastorale *Arcadia* de Sir Philip Sydney (1580) și partea a patra din *Astreea* lui Honoré d'Urfé încearcă să realizeze o astfel de sinteză, adăugându-i tema descoperirii de sine. Romanul eroic din secolul al XVII-lea, reprezentat de operele lui Gomberville (*Polexandre*, 1632–1638) ori Madeleine de Scudéry (*Artamène sau Marele Cyrus*, 1649–1653 și, în oarecare măsură, *Clelia*, 1654-1660), este cel mai susținut efort de a reuni perfecțiunea intimă propovăduită de romanul elenistic, grația romanului pastoral și eroismul spectacular al cavalerilor rătăcitori.

NOTE

1. Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme, une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Seuil 1983; trad. rom. de Luiza și Laurențiu Ștefan-Scalat, *Eseuri despre individualism: o perspectivă antropologică asupra ideologiei moderne*, Ed. Anastasia, București, 1997.

2. G.W.F. Hegel, *L'Esprit du christianisme et son destin,* traducere și comentariu de Frank Fischbach, Presses Pocket, 1992; trad. rom. de Dragoș Popescu, *Spiritul creștinismului și destinul său*, Ed. Paideia, București, 2002.
3. Descrierea retragerii vechilor divinități este datorată gândirii lui Marcel Gauchet, în special lucrării *Le Désenchantement du monde. Pour une histoire politique de la religion*, Gallimard, 1985; trad. rom. de Vasile Tonoiu, *Dezvrăjirea lumii: o istorie politică a religiei*, Ed. Științifică, București, 1995.
4. Viktor Chklovski, *La construction de la nouvelle et du roman,* în *Theorie de la littérature*, texte reunite de Tzvetan Todorov, Seuil, 1965, pp. 170-196, în special pp. 193-196.
5. Aceste observații sunt în acord cu teoria darului (natural) dezvoltată de Marcel Hénaff în frumoasa lui carte *Le Prix de la vérité*, Seuil, 2001.
6. Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, ediția Vaganay, vol. III, Geneva, Slatkine reprints, 1966, p. 217.
7. Marc Fumaroli, *Jacques Amyot and the Clerical Polemic against the Chivalric Novel*, în *Renaissance Quarterly,* 38 (1985), pp. 22-40.
8. Laurence Plazenet, *L'Ébahissement et la Délectation. Réception comparée et poétique du roman grec en France et en Angleterre aux XVI-e et XVII-e siècles,* Champion, 1997, pp. 134-142, analizează în amănunt și citează abundent prefața lui Amyot. Fragmentul citat se află la p. 137.

CAPITOLUL II

Știința imperfecțiunii

ROMANUL PICARESC

Eroii romanelor idealiste se bucură în mod evident de favoarea Providenței. Invulnerabili, ei trec prin încercări cu convingerea senină că, atâta vreme cât vor respecta normele virtuții și ale generozității, destinul, în mâinile căruia s-au încredințat, va avea grijă de ei. O lege transcendentă, reprezentată de zeul Soare în cazul Haricleei și al lui Teagene, de îndatoririle cavalerești și curtene în al lui Amadís și de zeul Amor în povestea lui Céladon, le insuflă protagoniștilor dorința victoriei și forța interioară necesară pentru a învinge. Asemenea alergătorilor de elită care, controlându-și perfect energia, se desprind imediat de restul plutonului, acești eroi își arată încă de la începutul acțiunii semnele superiorității. Romanul vorbește despre ei și nu despre alte personaje pentru că această superioritate i-a desemnat deja ca obiecte demne de atenție. Povestea lor merită să fie spusă și ascultată. Admirația pe care aceste personaje o trezesc face ca publicul să se delecteze la infinit contemplându-i – ceea ce explică poate remarcabila lungime a romanelor idealiste.

În schimb, atunci când privirea se îndreaptă către imperfecțiunea umană, contrastul brutal dintre norma ideală și josnicia observată nu poate să nu surprindă. Într-un prim moment, acest spectacol are un aspect comic, iar râsul pe care îl provoacă el confirmă totodată adevărul imperfecțiunii și importanța idealului pe care ea îl contrazice. Acesta este sensul satirei latine și al *Satyriconului* lui Petronius. Disocierea dintre normă și obiectele reprezentate în lamentabila lor nimicnicie se dovedește

uneori chiar mai puternică, și nu e desigur o întâmplare faptul că „istorioarele comice" iau cel mai adesea forma unor povestiri cu animale. S-ar putea spune că vicleniile *trickster*-ului (personajul singuratic, șiret și lipsit de scrupule care se regăsește în toate tradițiile literare) nu pot aparține speciei umane și că e nevoie ca ele să fie încarnate de un animal. În *Măgarul de aur*, Apuleius își luase deja această precauție, care se va regăsi în Evul Mediu în lungul *Roman al lui Renart*, al cărui erou este o vulpe de o șiretenie și de o răutate fără seamăn.

În *Satyricon*, trivialitatea subiectului e temperată de tonul lejer al povestirii. Nimic mai puțin serios decât necazurile lui Encolpius, pedofil de fapt impotent, care străbate Campania împreună cu copilul Giton și cu Ascyltos, amantul neistovit. Lumea pe care acești tineri o cutreieră este bântuită de vrăjitoare suspecte și terorizată de superstiție și magie. Personajul știe perfect că nu-și stăpânește nici destinul, nici locul în lume, iar eșecurile lui sexuale tocmai asta spun: că nu este în stare – și totuși nu simte niciodată un neajuns mai profund.

În schimb, în *Măgarul de aur* al lui Apuleius comicul este pus în slujba unei teze speculative. Metamorfozat în măgar din greșeala unei vrăjitoare și exclus dintr-odată din specia umană, personajul principal Lucius asistă la diverse aventuri care-i dezvăluie răutatea bărbaților și perversitatea femeilor. El sfârșește prin a-și regăsi înfățișarea umană datorită intervenției divinității, căreia îi va consacra de acum înainte viața lui. *Măgarul de aur* a fost calificat drept operă picarescă. Fără îndoială, istoricii literaturii au luat în considerare caracterul dezlânat al intrigii, formată din diferite incidente al căror martor involuntar este Lucius, devenit măgar. În realitate, e greu de clasat *Măgarul de aur* printre romane, căci eroul lui nu este un adevărat protagonist, iar întâmplările care se desfășoară în fața ochilor săi nu au coerența unei adevărate intrigi. Un mesaj asemănător celui al romanului elenistic – lumea pământeană e semănată cu capcane de care se cuvine să te ferești – asigură un fel de unitate speculativă, subliniată de povestirea cu semnificație mistică a lui Eros și Psyche, care face parte din prima jumătate

a narației. Însă această unitate speculativă nu este susținută de acțiunile protagonistului. Iar dacă înfățișarea sa animală îi dezvăluie lui Lucius că trupul e o închisoare și prefigurează, prin contrast, eliberarea religioasă de la sfârșitul povestirii, această eliberare sosește din exterior, într-un mod la fel de arbitrar ca și metamorfoza inițială.

Oricare ar fi nivelul de reușită al acestei opere, ea e datoare, în ceea ce privește tematica, unei tradiții ce exploatează animalitatea și abjecția pentru a obține efecte comice, tradiție care a continuat să prospere de-a lungul Evului Mediu și în toate păturile sociale – teoria originii sale strict populare, avansată de Mihail Bahtin, neavând nici un temei. *Romanul lui Renart* face și el parte din această tradiție, ca și nuvelele comice cu caracter erotic din *Decameronul* lui Boccaccio. Cât despre *Gargantua* și *Pantagruel* de Rabelais, deși aceste opere nu pot fi reduse în nici un caz la truculența lor scatologică și sexuală, nu e mai puțin adevărat că ele exploatează în profunzime vechea afinitate existentă între animalitatea omului și râs. În secolul al XVII-lea, această tradiție este continuată de romanele cărora nu le pasă de literatura idealistă și descriu cu mare vervă slăbiciunea și frivolitatea ființelor omenești, ca de pildă *Istoria comică a lui Francion* (1623-1633) de Charles Sorel, parodie a romanelor pastorale, sau *Romanțul comic* (1651-1659) de Scarron, operă burlescă apropiată de farsa teatrală. Importanța acestei tradiții e de netăgăduit, dar operele care o reprezintă sunt reușite izolate, fără urmași direcți. Nici Rabelais, nici Sorel, nici măcar Scarron n-au putut avea asupra contemporanilor sau succesorilor imediați influența pe care au exercitat-o traducerile romanului elenistic, pastoralele Renașterii ori romanele picarești. Din această cauză, sunt de părere că teoria care ridică opera lui Rabelais și literatura burlescă la rangul de strămoși ai romanului realist din secolul al XIX-lea nu rezistă unui examen atent.

Mi se pare că, așa cum a arătat criticul englez Ian Watt, un rol mult mai important în istoria genurilor narative în proză a fost jucat de operele care, eliberându-se de sub dominația

râsului, privesc spectacolul imperfecțiunii umane cu seriozitatea consacrată de obicei reprezentării obiectelor demne de admirație. Acest nou fel de a privi imperfecțiunea și lipsa de demnitate ia naștere chiar în sânul tradiției comice, rezultatul fiind crearea de opere al căror obiectiv principal nu mai este să-l facă pe cititor să râdă, ci să-i atragă atenția asupra celor mai serioase probleme morale. Dacă e, deci, adevărat că romanul îi e dator tradiției comice, adevăratul sens al acestei datorii nu stă în victoria truculenței asupra viziunii idealiste a omului – victorie care, la drept vorbind, n-a fost niciodată obținută –, ci, dimpotrivă, în convertirea temelor comice în obiecte ale unei reflecții morale serioase, dacă nu chiar pesimiste. Genul literar care a realizat această conversiune a fost romanul picaresc, atât în varianta lui spaniolă, cât și în ipostaza engleză, picarescul francez dezvoltând o viziune mai senină asupra vieții morale.

Schemele comice tradiționale sunt imediat evidente în primul exemplar al genului, *Viața lui Lazarillo de Tormes*, text anonim publicat în 1553-1554. Ca și *trickster*-ul din literatura orală, protagonistul, redus la propriile resurse, dă dovadă de o mare ingeniozitate. Fiu al unui morar acuzat de hoție și al unei mame cu moravuri îndoielnice, Lazaro (sau Lazarillo) trebuie să-și câștige de timpuriu existența slujind diverși stăpâni, toți săraci, zgârciți sau corupți. De la un cerșetor orb, Lazarillo ia lecții de hoție, meșteșug în care se perfecționează lucrând pentru un preot ipocrit și zgârcit. Se pune apoi în slujba unui scutier aflat în mizerie care depinde de Lazaro ca să aibă ce mânca, a unui călugăr mare amator de treburi laice, a unui predicator ce vinde false indulgențe, a unui zugrav, a unui capelan și a unui sergent. La sfârșitul povestirii, Lazaro obține slujba regală de crainic public la Toledo și o ia de nevastă pe una dintre cameristele episcopului, cu care o împarte plin de bunăvoință.

Ca și în romanul idealist, succesiunea aparent dezorganizată a episoadelor evocă omogenitatea universului în sânul căruia ele se înlănțuie. Majoritatea acestor episoade aduc în scenă stăpâni care nu vor sau nu pot să-și îndeplinească obligația cea mai elementară față de slujitorul lor, aceea de a-i da să mănânce,

obligându-l deci să-și caute hrana prin mijloace frauduloase și, la o adică, să-i înșele fără scrupule chiar pe ei. Coerența internă a diferitelor momente ale povestirii (incapacitatea stăpânilor fiind permanent contrabalansată de vicleniile slujitorului) captivează și satisface atenția, însă, la fel ca în primul volum din *Amadís,* aventurile se juxtapun fără nici o legătură și fără să dea naștere unei intrigi.

Am observat deja că în romanele idealiste metoda episoadelor fără legătură, departe de fi semnul stângăciei tehnice a autorului, este pusă în slujba unui scop deliberat, anume reprezentarea unității unui univers pe care eroul și eroina doresc fie să-l părăsească (în romanele elenistice), fie să-l refacă (în romanele cavalerești). În succesiunea la prima vedere ilogică a episoadelor din *Etiopicele*, se descoperă nu o poveste spusă la întâmplare, ci o *lume* care n-are nimic altceva de oferit decât întâmplarea, o lume ale cărei fațete diferite par a putea fi înlocuite una cu alta la infinit. La fel, în prima parte din *Amadís*, aventurile nenumărate ale eroului care combate răutatea și lipsa de curtenie nu se înlănțuie conform logicii temporalității narative, ci ilustrează fiecare sălbăticia lumii și noblețea cavalerilor care o străbat. În lipsa îmbinării într-o singură poveste bine legată, aceste episoade elaborează o viziune asupra omului.

Anecdotele care formează trama romanelor picarești îndeplinesc o funcție asemănătoare. Oricare ar fi miza imediată a povestirii, lumea în care își caută norocul Lazaro îi este neîncetat ostilă. Timpul petrecut pe lângă scutierul ruinat nu are, desigur, nici o legătură narativă explicită cu pățaniile lui în slujba preotului zgârcit, nici cu isprăvile frauduloase ale vânzătorilor de indulgențe. Totuși, de fiecare dată Lazaro face față acelorași greutăți, ca și cum diferiții lui stăpâni ar materializa, fiecare în felul său, mereu aceeași sfidare.

În *Viața lui Lazarillo* această sfidare e dublă: ea amenință în același timp supraviețuirea imediată și încrederea dintre oameni. În ce privește supraviețuirea, *Viața lui Lazarillo,* asemenea majorității romanelor picarești, descrie o economie în care domnește sărăcia, grija *picaro*-ului fiind aceea de a-și găsi în

fiecare zi hrana și culcușul. Sărăcia în care se zbate răsună ca un ecou al despărțirii dintre eroul romanului grec și lumea înconjurătoare, numai că, dacă în *Etiopicele* personajele străbat pământul și marea în căutarea hranei celeste, aici Lazaro parcurge Spania risipind comori de inteligență ca să obțină un codru de pâine și o gură de vin. Haricleea și Teagene știu bine că soarta lor nu ține de această lume, care îi urmărește și îi persecută; încă și mai dezrădăcinat decât ei (deoarece originea sa obscură face de neconceput întoarcerea în sânul familiei), Lazaro alunecă pe suprafața lumii, singura lui legătură cu mediul înconjurător fiind viclenia și jaful. Așa cum cuplul grec nu șovăie să-și înșele persecutorii, Lazaro nu simte nici cel mai mic scrupul să-și mintă stăpânii ori să-și escrocheze victimele. Amoralitatea este în ambele cazuri o marcă a dezrădăcinării: vocația divină în *Etiopicele*, ca și supraviețuirea terestră în *Viața lui Lazarillo*, nu pot reuși decât în pofida oamenilor.

Însă adevărata tragedie a universului picaresc este fărâmițarea ordinii morale și a legăturilor de fidelitate dintre oameni. Scutierul bolnăvicios, singurul stăpân pentru care Lazaro simte o oarecare afecțiune, se plânge că nu găsește un mare senior pe care să-l poată sluji cu credință. Plângere zadarnică, deoarece scutierul, foarte scrupulos în tot ceea ce privește onoarea, știe bine că, dacă și-ar găsi un stăpân, acesta i-ar aprecia mai curând slugărnicia decât credința. La fel ca Amadís, *picaro*-ul ia mereu parte la conflicte de natură morală, doar că, spre deosebire de cavaler, care descoperă, ca să spunem așa, din afară fărădelegile și face tot ce poate ca să le pedepsească, *picaro*-ul, când victimă – când autor al acestor fărădelegi, trăiește în neplăcuta lor intimitate. Printre pungașii din Salamanca ori Toledo, respectul pentru normă e la fel de inexistent ca și în pădurea din romanele cavalerești, dar autoritatea care ar putea să-l restabilească nu mai apare, cu sabia în mână, pentru a impune legea.

Două tipuri de personaj trebuie deosebite aici: pe de o parte *picaro*-ul care acceptă amoralitatea condiției sale fără să simtă remușcări, iar pe de alta *picaro*-ul moralizator, care-și deplânge josnicia făcând mereu referință la norma morală pe care nu

reușește s-o respecte. În primul caz, personajul acționează în afara și împotriva moralei, și – ca un adevărat *trickster* – consideră că această situație este firească. *Picaro*-ul amoral este așadar un om relativ fericit, căruia îi place să-și înșele semenii și nu-și pune deloc întrebări despre legile care ar trebui să guverneze existența omenească. Când Lazaro își dă seama, de exemplu, că miracolul săvârșit de vânzătorul de indulgențe este o escrocherie, el se bucură să vadă că șmecherii le pot juca feste oamenilor simpli. Prin definiție, legăturile care-i unesc pe oameni între ei – în primul rând sinceritatea și respectul față de proprietate – nu există pentru *trickster*: ucenic în ale hoției la orb care îi este stăpân, Lazaro nu se jenează să-l jefuiască tocmai pe cel care l-a învățat această frumoasă meserie. Dată fiind incapacitatea lui de a trăi în societate, acest tip de *picaro* nu cunoaște iubirea. Lazaro nu este nici îndrăgostit, nici gelos (soția sa punându-i coarne cu episcopul în văzul lumii); cât despre iubirile confratelui său don Pablo de Segovia, protagonistul din *Buscón* de Quevedo (publicat în 1622), ele nu sunt decât înșelăciune și libertinaj.

S-ar putea deci spune că, în versiunea sa amorală, romanul picaresc e legat la prima vedere de teologia morală creștină, de la care împrumută imaginea omului vinovat de păcatul strămoșesc. Litania de aventuri mereu nefericite pare într-adevăr să evoce imaginea păcătosului izgonit din rai. Ar fi de ajuns o strălucire de religiozitate ca să apară la orizont prezența amenințătoare a Dumnezeului dreptății, așa cum se întâmplă de fapt în romanele picarești moralizatoare, *Viața și isprăvile iscusitului Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599) și *Moll Flanders* de Defoe (1722). În romanele picarești amorale însă, conștiința morală nu se face niciodată simțită. Nici un apărător al legii sigur pe sine, nici o clipă de remușcare nu întrerup escrocheriile lui Lazarillo de Tormes ori ale lui don Paolo de Segovia. Interpretarea picarescului amoral în lumina doctrinei creștine rămâne deci nesatisfăcătoare, deși simbolismul obiectelor din roman pare deseori că face aluzie la ea: astfel, pâinea și vinul sunt mereu prezente în *Viața lui Lazarillo*. Dar

e greu de demonstrat că simbolismul obiectelor prezente într-o ficțiune ar coincide în mod necesar cu gândirea care dă viață acestei lumi.

Adevărul este că, privind neîncetat aceste personaje demne de dispreț, cititorul ajunge să piardă din vedere orizontul normei ideale. Episod după episod, Viața lui Lazarillo de Tormes, ca și cea a lui don Paolo de Segovia, se afundă într-o lume în care urâțenia nu amintește de frumusețea absentă, nici josnicia de generozitatea vremelnic uitată. Concepția creștină asupra căderii omului nu se mulțumește să vorbească despre abjecția condiției pământești, ci subliniază deopotrivă amintirea raiului pierdut și făgăduința mântuirii. În romanul picaresc amoral, această amintire și această făgăduință lipsesc. În interiorul lumii în care trăim, pare a spune acest subgen, izvoarele transcendenței, divine ori umane, sunt secate, legea e neputincioasă, iar degradarea raporturilor umane nu are soluție. Aceste romane nu povestesc destinul omului căzut pe care harul divin încearcă să-l salveze: infamia unui *picaro-trickster* e atât de completă și într-un acord atât de profund cu ea însăși, încât nici cea mai vagă idee a unei ordini morale exterioare nu-i vine vreodată eroului.

Cu un simplu gest, spațiul imaginar clădit cu atâta grijă de romanele idealiste este, deci, anulat. Atunci când romanul elenistic dezvăluie imperfecțiunea lumii pământene, el o pune în contrast cu lumina și chemarea venite de sus. De asemenea, romanul cavaleresc subliniază fragilitatea relațiilor normative dintre oameni, dar imaginează în același timp ființe excepționale care le ocrotesc. *Picaro*-ul amoral, în schimb, trăiește mulțumit în miezul răutății și corupției, fără să simtă vreodată nevoia de principiile care făceau măreția romanelor idealiste.

O singură rază luminează această lume decăzută: este rânjetul josniciei mulțumite de ea însăși, râsul sardonic al beților și al hoților, așa de bine prins de penelul lui Velásquez (ai cărui *Bețivi* se găsesc la Muzeul Prado). Acest râs grotesc întruchipează sensul unui eu care își simte josnicia și care, acceptând-o, freamătă de bucurie și de greață. „Îndrăznește să spui că nu

ne semeni!“, pare să-i zvârle spectatorului omul cu nasul roșu din tabloul lui Velásquez, care se sprijină de umărul tovarășului său, clătinându-se pe picioare. „Îndrăznește să spui că nu râvnești la veselia noastră! Vino cu noi, dacă ești în stare să simți plăcerea de a fi netrebnic!“ Râsul acesta cinic și sfidarea, care răsună de la un capăt la altul în *Buscón* de Quevedo, va însoți mai târziu, la Dostoievski, remușcările celor mai abjecte personaje.

*

Al doilea tip de *picaro* este un personaj ale cărui aventuri sunt la fel de scandaloase ca și cele ale lui Lazaro ori ale eroilor lui Quevedo, dar care, spre deosebire de aceștia, nu se poate hotărî să-și accepte decăderea, nici să aprobe abaterile de la norma morală pe care el însuși le comite. Preferința genului pentru povestirea la persoana întâi facilitează diferențierea dintre comportamentul rușinos al personajului și discursul său moralizator. Maurice Molho a observat cu finețe că *picaro*-ul, personaj demn de dispreț, este silit să vorbească în nume propriu deoarece nimănui altcuiva nu i-ar trece prin minte să scrie despre el: așadar, povestea lui poate fie să exprime totala sa singurătate, așa cum e cazul în *Viața lui Lazarillo* ori la Quevedo, fie, dimpotrivă, să constituie o mărturie despre conflictul interior pe care îl trăiește personajul.[1] Inaugurată cu *Viața și isprăvile iscusitului Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, operă bogat agrementată cu predici și reflecții morale, povestea picarescă pe două voci – vocea pungașului și cea a ascetului (după fericita formulare a lui Didier Souiller[2]) – este specialitatea puritanului englez Daniel Defoe.

Scrise la mai mult de un secol după romanele picarești spaniole despre care am vorbit, autobiografiile imaginare *Moll Flanders* (1722) și *Roxana* (1724) moștenesc structura episodică a picarescului spaniol. Fragmentarea și contingența universului – semne ale profundei sale unități și ale ostilității față de oameni – rămân astfel orizontul obligatoriu al acestui gen. Noutatea romanelor lui Defoe vine mai întâi din faptul că

personajul *picaro*-ului și universul care îi pune piedici capătă o nouă densitate și coerență, fiind privite în dimensiunea lor socială, cu o luciditate fără precedent; apoi, aceste romane aprofundează tematica morală a genului și, în sfârșit, ele consolidează unitatea – mereu precară, de altfel – destinului personajului principal.

Cele două protagoniste ale romanelor lui Defoe au drept scop în viață să scape de o situație socială umilitoare. Moll, născută în sărăcie, și Roxana, ajunsă la mizerie din pricina unui soț nătărău, vor să devină persoane respectabile: prin căsătorie, în cazul lui Moll, prin recunoaștere socială în cazul Roxanei, și în amândouă cazurile, prin îmbogățire. Spre deosebire de Lazaro de Tormes, scopul acestor aventuriere nu e deci să supraviețuiască pur și simplu, ci să-și facă o situație. Inexistent în *Viața lui Lazarillo* și la Quevedo, romane ale singurătății, visul fericirii conjugale legitime reprezintă scopul ultim în *Moll Flanders* și în a doua jumătate din *Roxana*, subliniind respectul celor două *picaras* pentru ordinea socială. Or, în societatea bine organizată a cărei suveranitate Moll și Roxana o recunosc, reușita nu pare să poată fi obținută decât prin mijloace aflate în afara legii. Zadarnic dorește Moll să se mărite cu un om de treabă alături de care să poată duce o viață liniștită, căci toți amanții și soții ei succesivi, găsiți la nimereală și în afara căilor aprobate de societate, se dovedesc alegeri nefericite, astfel încât, pentru a se îmbogăți, Moll este obligată să practice hoția și prostituția. Roxana, părăsită de primul său bărbat, se descotorosește fără scrupule de copii ca să devină pe rând concubina mai multor personaje de marcă. Reușita cere sacrificarea integrității.

Exactitatea tabloului social pictat de Defoe și mai ales interesul autorului față de atotputernicia malefică a banului și față de ispita bunurilor materiale (teme deja exploatate de Mateo Alemán) se află fără îndoială în acord cu înflorirea societății de tip mercantil și cu viziunea calvinistă asupra lumii, așa cum bine a arătat criticul englez Ian Watt. Trebuie să ne ferim totuși să credem că detaliile și compoziția acestui tablou sunt toate inedite și că ele reflectă doar adevărul epocii. În criticile crude

pe care Defoe le îndreaptă împotriva corupției și ipocriziei recunoaștem tradiția satirei, a cărei specialitate a fost dintotdeauna descrierea amănunțită a relelor societății. Amploarea acestor critici, care, după exemplul picarescului spaniol, nu cruță nici o categorie socială, dă elementului satiric o rezonanță suplimentară, și ea foarte familiară: neputința de a reuși prin mijloace cinstite nu este altceva decât vechea ostilitate metafizică a lumii, devenită aici impermeabilitate a societății.

Cele două *picaras* întreține un raport complicat și adesea dureros cu legea pe care o încalcă. Pentru eroinele lui Defoe, dorința de a trăi în conformitate cu norma nu e numai efectul remușcării sau al nostalgiei după inocență, ci unul dintre cele mai importante motive care le orientează acțiunile și care face ca discursurile lor moralizatoare să fie mai convingătoare decât cele rostite de Guzmán de Alfarache, pungașul din romanul lui Mateo Alemán. În cazul lui Moll, decăderea morală nu e completă. Când află, de exemplu, că cel mai bun din șirul soților ei, un om cumsecade, politicos, galant, amuzant și, în plus, proprietar al unor plantații în Virginia, este propriul său frate, ea e îngrozită de incest și își părăsește căminul conjugal.

Totuși, Moll practică viciul nu numai de nevoie, ci și din vocație, și e uimită când descoperă dimensiunea propriei decăderi. Ajunsă la o vârstă la care prostituția nu i se mai potrivește, Moll trece la meseria de hoață și strânge o sumă suficientă pentru a-și sfârși liniștită zilele. Totuși, ea continuă să fure atât din pură plăcere, cât și din orgoliu. Dincolo de imoralitatea practicată de nevoie și cu tot respectul ei declarat pentru virtute, Moll e în stare să facă răul de plăcere. Și așa cum conștiința ei interiorizează preceptele moralității, plăcerea infracțiunii participă, chiar prin intermediul lui Moll, la nedreptatea lumii.

La sfârșit, totuși, „vocea ascetului" sfârșește prin a învinge. Prinsă în flagrant delict, arestată, judecată și condamnată la moarte, Moll găsește în sfârșit calea virtuții. Sub influența preotului închisorii, ea se convertește și se pocăiește, ceea ce convinge autoritățile să-i comute pedeapsa cu moartea în deportare în Virginia. Apropierea morții învinge obiceiul de a

face răul, iar plăcerea de a face lucruri nepermise se estompează în perspectiva vieții de apoi. Orizont permanent al romanului elenistic, deșertăciunea acestei lumi nu apare în adevărata sa lumină decât la sfârșitul aventurii picarești. Destinul răsplătește maturitatea morală, ajutând-o pe Moll să-și reîntâlnească primul dintre cei cinci soți, regăsit în închisoare imediat după convertirea eroinei. Exilați împreună în America, ei își găsesc acolo fericirea și prosperitatea, nu fără a încerca totodată și salvatoare remușcări pentru trecutul lor corupt.

În *Roxana*, în schimb, decăderea protagonistei, mai profundă decât a lui Moll, duce la tragedie. Destul de devreme în cursul acțiunii, soarta îi oferă o dublă ocazie de a se schimba. Unul dintre amanții ei, negustor olandez bogat, vrea s-o ia de nevastă, dar Roxana, dezamăgită de primul ei soț, condamnă într-o lungă tiradă servitutea impusă femeilor de instituția căsătoriei și își declară preferința pentru iubirea liberă. Negustorul e nevoit să o părăsească, nu fără a-i lăsa o sumă importantă, iar Roxana, al cărei avut i-ar permite să-și sfârșească liniștită zilele, își continuă ascensiunea socială ilicită și atinge efectiv culmea, devenind iubita regelui Angliei. Ea nu renunță la viața scandaloasă decât după terminarea legăturii secrete cu monarhul, când îl regăsește și îl ia de bărbat pe negustorul olandez.

La fel ca *Viața lui Lazarillo* și *Moll Flanders*, *Roxana* ar fi putut foarte bine să se încheie prin cumințirea târfei norocoase, dar aici unul dintre cele mai importante principii ale romanului picaresc este pus la îndoială. Picarescul postulează invulnerabilitatea personajului, capacitatea lui de a evada în permanență, de a se travesti și de a-și face uitat trecutul. Structura sa episodică reprezintă fidel eschivarea perpetuă a protagoniștilor care, pentru a-și înșela noile victime, trebuie să ascundă existența victimelor precedente. E adevărat că, din când în când, se întâmplă ca ecourile aventurilor trecute să tulbure planurile *picaro*-ului, dar aceste ecouri n-au alt rol decât acela de a mări confuzia și obstacolele trecătoare cu care se confruntă personajele.

În *Roxana*, trecutul revine în manieră hotărâtoare, conferind romanului o neașteptată unitate de acțiune. După o lungă

tăcere, una dintre fiicele Roxanei, părăsită la începutul romanului, reapare în scenă. Obsedată de dorința de a-și regăsi mama pierdută, tânăra Susan se atașează din instinct de Roxana, bănuind nu numai că e mama ei adevărată, ci și că a fost amanta regelui. Pentru a păstra aparența de virtute care-i asigură Roxanei stima soțului, dublul ei secret – părăsirea copiilor din prima căsătorie și legătura cu monarhul – trebuie să rămână îngropat în uitare. La capătul unei serii de scene halucinante, credincioasa ei servitoare, Amy, o omoară, Roxana consimțind, tacit, la asasinarea propriei fiice.

În măsura în care *Roxana* insistă asupra gravității profunde a abaterilor de la conduita corectă și asupra caracterului de neșters al greșelilor trecute, romanul reprezintă încununarea a ceea ce este într-adevăr inovator în picaresc și, totodată, sfârșitul logic al acestui gen. Vocea totodată hazlie și severă a lui Moll Flanders păstrează în mijlocul amoralității picarești scuza comicului și referirea voalată la viziunea idealizatoare. Înconjurată de o lume coruptă, această *picara* se lasă ispitită, dar ne-am putea imagina cu ușurință că, în alte circumstanțe, ar fi putut rezista. În *Roxana*, în schimb, nici urmă de comic: tonul și substanța narației sunt serioase de la început până la sfârșit.

Spontaneitatea caracteristică pentru *picaros* (imagine inversată a activismului deliberat profesat de cavalerii rătăcitori) este absentă. Răul la care consimte Roxana nu se datorează decât într-o măsură neglijabilă circumstanțelor exterioare. Dacă e adevărat că, la începutul acțiunii, lenea și nepăsarea primului ei soț o duc la mizerie, în rest soarta Roxanei nu depinde decât de propriile sale hotărâri, luate cu sânge rece și în scopul explicit de a-și mări libertatea de mișcare. Singura trăsătură picarescă pretutindeni prezentă în *Roxana* este viziunea pesimistă asupra destinului individual. Însă competiția dezordonată a *picaro*-ului cu lumea se metamorfozează aici într-o luptă istovitoare a personajului imoral pentru a-și orienta și controla el însuși viitorul. Roxana s-a eliberat, într-adevăr, de norma transcendentă, dar în loc să risipească imprudent această libertate, profită de ea cu perseverență și precizie. Stoică de-a-ndoaselea,

ea observă și judecă lumea dintr-o fortăreață interioară ale cărei metereze îi asigură un punct de vedere inexpugnabil asupra ansamblului vieții sociale. Insensibilitatea morală, care la ceilalți *picaros* ia un aspect, ca să zicem așa, naiv, este în cazul ei rezultatul unui efort deliberat. Cedând, la începutul romanului, în fața avansurilor bogatului ei proprietar, Roxana îi cere neîntârziat servitoarei sale, Amy, să îi cedeze și ea. „E destul", explică ea, „pentru a convinge pe oricine că nu-l consideram pe omul acela soțul meu, că lăsasem deoparte orice principiu, orice rușine și că îmi înăbușisem cu adevărat conștiința[3]."

Crezând că poate ține piept lumii, Roxana își asumă fără să știe un rol cu ecouri tragice și, în acest fel, iese din limitele genului picaresc. Împinși de colo-colo de existență, *picaros* reușesc să se mențină la suprafață atâta vreme cât imprimă membrelor lor o flexibilitate perfectă și cât evită capcanele adevăratei demnități. Pentru *picaro*, un eu sigur de sine este un grav handicap (și poate că descoperirea acestui adevăr îl face să rânjească pe bețivul lui Velásquez). Împotriva universului plin de surprize și guvernat de soarta pe care o descriu atât romanele idealiste, cât și operele picarești, doar două strategii sunt posibile: să te opui acestui univers în numele normei transcendente – fie pentru a fugi de lumea pământeană, fie pentru a-i impune dreptatea – sau să te adaptezi la el în detrimentul oricărei independențe morale. Succesul pe care și-l dorește Roxana presupune simultan alegerea deliberată a corupției, dobândirea independenței și dejucarea neprevăzutului sorții. Or, în interiorul universului picaresc, aceste scopuri rămân incompatibile și, în fața independenței frauduloase a eroinei, norma și soarta se aliază împotriva ei. Întoarcerea trecutului împins în uitare este rodul întâmplării – căci tânăra Susan ar fi putut foarte bine să nu slujească la curte și să nu regăsească urmele mamei sale – care se asociază cu legea morală, deoarece copilul părăsit reprezintă o mărturie a dublei degradări a Roxanei. E destul să examinăm în ce măsură această asociere între soartă și lege se apropie de cea dintre fatalitate și greșeală, pentru a-i observa potențialul tragic. Forța interioară a Roxanei, independența,

chiar autonomia pe care ea și-o impune exercită o imensă forță de gravitație asupra ușuraticului univers picaresc și a episoadelor sale prost legate între ele, conferindu-le o nouă greutate și insuflându-le o nouă coerență.

IDEOGRAFIE ȘI INDUCȚIE. POVESTIREA ELEGIACĂ, NUVELA

Romanele idealiste construiesc cu trudă un vast univers ficțional extrem de diferit de lumea vieții cotidiene și prezintă acest univers ca pe un tot coerent. Conform acestei metode, pe care am putea-o numi *ideografică*, universul imaginar este structurat de o idee unificatoare pe care multitudinea episoadelor o evocă neobosit. Credibilitatea romanelor idealiste nu ține de gradul de familiarizare al cititorului cu amănuntele povestite, pentru a înțelege pe deplin operele concepute după această metodă, el nu e nevoit să compare fiecare episod ori amănunt cu propria sa experiență. Cititorul acestor romane este mai degrabă invitat să priceapă în primul rând ideea unificatoare care le dă viață – în cazul acesta separarea radicală dintre om și lumea pământească –, pentru ca apoi să se poată întreba dacă această idee, cu toată abstracțiunea și ciudățenia ei, nu se aplică de fapt și universului considerat real. Odată înțeleasă, această idee are puterea să scoată la lumină sensul adânc al lumii în care cititorul trăiește, fără să o zugrăvească însă în toate amănuntele.

Caracterul abstract al ideii generatoare explică neverosimilul romanelor care o afirmă. Pentru a sublinia forța acestei idei, romanele își idealizează atât personajele, cât și mediul în care ele evoluează, simplificând calitățile cu care sunt înzestrate. Aceste romane scot în evidență caracteristicile esențiale ale personajelor – virtutea Haricleei, curajul generos al lui Amadís, dar și lubricitatea și cruzimea Arsacei ori șiretenia răutăcioasă a vrăjitorului Arcalaus –, în detrimentul calităților accidentale, lăsate în umbră. Insistența asupra trăsăturilor esențiale și excluderea accidentalului dau naștere unor ființe fictive a căror

complexitate e relativ slabă, dar ale căror calități ating fiecare o intensitate excepțională. Intriga acestor opere este obligatoriu repetitivă, în măsura în care ideea are nevoie să se desfășoare concomitent în timp și spațiu – de unde caracterul *durativ* al acestor romane și natura *panoramică* a acțiunii lor. În sfârșit, romanul idealist este relatat de obicei într-o manieră impersonală (adică la persoana a treia), care comunică cititorului forța obiectivă a ideii fundamentale.

În felul său, genul picaresc prelungește tradiția reprezentării ideografice, înlocuind însă reprezentarea unei umanități exemplare cu cea a imoralității. Ca și romanele idealiste, genul picaresc nutrește ambiția de a suscita, de-a lungul multitudinii episodice, o idee abstractă și surprinzătoare asupra universului – care este, de altfel, tot cea a separării radicale dintre om și mediul înconjurător. Ca și dificultățile prin care trec eroii din *Etiopicele*, numeroasele aventuri ale lui Lazarillo de Tormes, don Guzmán de Alfarache, Moll Flanders ori Roxana nu-și capătă semnificația decât printr-o referință perseverentă la caracterul neprevăzut și ostil al lumii înconjurătoare, pe care *picaros* și *picaras* n-au nici un scrupul s-o înșele. Personajele, tot atât de idealizate – în sensul simplificării calitative – ca și eroii exemplari ai romanului grec, medieval sau pastoral, își arată doar trăsăturile care confirmă ideea unificatoare a romanului. În sfârșit, intriga, întotdeauna durativă și panoramică, scanează timpul și spațiul pentru a descoperi întruchipările exemplare ale acestei idei.

Romanul picaresc diferă totuși de predecesoarele sale idealiste prin întrebuințarea masivă a *detaliilor familiare* ale vieții cotidiene și prin *caracterul testimonial*, deci mai puțin pătruns de obiectivitate, al narării la persoana întâi. Aceste două trăsături sunt legate mai mult de reprezentarea imperfecțiunii lumii decât de dorința de a-i evoca veridicitatea, în sensul mai recent al termenului. Ca și în tradiția comică, imperfecțiunea este percepută prin intermediul realului și al concretului, puse în serviciul ideii unificatoare a textului. Nu e de presupus că cel ce citește *Viața lui Lazarillo de Tormes* și *Roxana* ar accepta

mai întâi credibilitatea textului, bazându-se pe exactitatea detaliilor concrete, pentru a extrage apoi adevărul moral. Dimpotrivă, lectura acestor opere cere să fie înțeleasă de la bun început ideea directoare a textului (despărțirea dintre om și mediul său), detaliile familiare, concrete și vulgare permițând cititorului să situeze corect această idee în registrul moral potrivit, acela al josniciei. Povestirea la persoana întâi este și ea un mijloc de a sublinia caracterul abject al eroilor, despre care nimeni altcineva decât ei înșiși n-ar vrea ori n-ar putea vorbi. Tot așa cum abundența situațiilor exotice și discursul obiectiv îl incită pe cititorul *Etiopicelor* să mediteze asupra sensului general al aventurii umane, mulțimea de obiecte familiare înregistrate în *Viața lui Lazarillo* și în *Moll Flanders*, ca și tonul de spovedanie al povestirii, nu au drept scop reprezentarea fidelă a lumii înconjurătoare (aceste istorii fiind la fel de neverosimile ca și cea a Haricleei ori a lui Amadís), ci formularea unei ipoteze abstracte asupra esenței sale morale.

Povestirea elegiacă și nuvela, două genuri cu un trecut îndelungat, care au drept obiect imperfecțiunea omenească, subordonează și ele situațiile prezentate unei idei clar concepute, de exemplu cea a deșertăciunii dragostei ori cea a pericolului pe care îl reprezintă curiozitatea exagerată. Această idee, al cărei răsunet e limitat, se dezvăluie în individualitatea unui caz frapant.

Povestirea elegiacă, descinzând din *Heroidele* lui Ovidiu și, poate, și din *Confesiunile* Sfântului Augustin, este o lamentare la persoana întâi care povestește nefericirile din dragoste ale personajului. Înainte de secolul al XVIII-lea, schimburile autentice de scrisori de iubire, ca de pildă cele dintre Héloïse și Abélard, cunoșteau un succes considerabil, însă exemplele ficționale de acest fel rămâneau relativ puțin frecvente, cele mai cunoscute fiind *Fiammetta* (1344-1345 ?) de Boccaccio și *Scrisorile portugheze* (1669) de Guilleragues. Dat fiind că interesul pentru acest gen creștea în cazul scrisorilor autentice, caracterul ficțional al *Scrisorilor portugheze*, publicate la origine ca documente reale, n-a fost descoperit decât mult mai târziu.

Intriga acestui gen narativ, de o mare simplitate, povestește iubirea dintre un bărbat liber și o femeie măritată sau legată prin jurămintele vieții monahale. Bărbatul nu pregetă să o părăsească pe femeia sedusă, a cărei lamentație formează substanța operei. Efuziunile sentimentale ale donnei Fiammetta, ca și cele ale călugăriței portugheze, descriu amănunțit agitația pur interioară, și deci zadarnică, a dragostei dezamăgite. Situându-se la un nivel infinit mai elegant decât discursul picaresc, povestirea elegiacă îi confirmă una dintre intuițiile esențiale, și anume că privirea îndreptată către intimitatea sufletului nu întâlnește acolo decât imperfecțiunea. Ascuțita conștiință morală a personajului care își povestește nenorocirile subliniază de nenumărate ori puterea normei încălcate: fericirea cea mai intensă, pare a spune Fiammetta, vine din dragoste, dar această fericire nu poate dura dacă se opune normei morale. Obiectul povestirii elegiace fiind intimitatea ființei omenești privită în unicitatea sa, genul prezintă această intimitate într-un stil liric și expresiv. Ocupând un loc discret în ansamblul genurilor narative premoderne, povestirea elegiacă nu și-a atins adevărata înflorire decât în cursul secolului al XVIII-lea, când a contribuit la revalorizarea perspectivei interioare.

Nuvela, gen al cărui trecut oral este clar înregistrat de amplul catalog morfologic al poveștilor populare stabilit de Antti Arne și completat de Stith Thompson, prosperă în Italia, în Franța și în Spania din secolul al XIV-lea până în cel de al XVII-lea, după cum mărturisesc culegerile de povestiri în proză compuse în acea epocă: *Decameronul* lui Boccaccio (scris după 1350), *Nuvelele* lui Matteo Bandello (1554), *Heptameronul* Margueritei de Navarra (1559), *Ecatommiti* de Giraldi Cinzio (1559) și *Nuvelele exemplare* de Cervantes (1613). Cu toate că nuvela și-a păstrat multă vreme independența generică față de roman, ea a jucat totuși, așa cum voi încerca să arăt mai târziu, un rol esențial în istoria acestuia.

Ca și romanul picaresc, nuvela se consacră studiului imperfecțiunii umane, dar în loc s-o prezinte ca pe o ipoteză generală ale cărei consecințe multiple trebuie să fie enumerate cu

răbdare, ea surprinde dimpotrivă o singură fațetă a imperfecțiunii, revelată surprinzător în focul acțiunii. Subiectul ei favorit este ruptura dintre individ și mediu, concepută nu ca un dat inițial abstract, ci ca rezultat logic al purtării protagonistului, care se vede alungat din mediul său ori se desprinde mai mult sau mai puțin voluntar de el. Uneori eroii nuvelelor sunt personaje virtuoase care fac obiectul unei expulzări nemotivate (martiri, oameni nevinovați care nu-și merită soarta, ca Genoveva de Brabant ori Griselda la Boccaccio), dar în majoritatea cazurilor excluderea din sânul comunității reprezintă consecința sau pedeapsa bine meritată a unui delict comis de protagonist. Deși sfârșesc prin a fi respinse de mediul înconjurător, personajele nuvelei sunt la început bine integrate în el, fără ca nimic să prevestească schimbarea ulterioară a sorții lor. Nuvela subliniază deci legăturile dintre protagoniști și familia sau țara lor și, ca urmare, se interesează de apartenența socială și istorică a personajelor. Cele mai curente – dar nu singurele – aspecte ale acestei apartenențe privesc căsătoria, iar greșeala care provoacă cel mai adesea dezechilibrul este legătura extraconjugală. În fine, evenimentul povestit – delictul și consecințele lui – e prin natura sa neașteptat și unic.

Asemenea povestirii elegiace, nuvela nu urmează metoda ideografică, ci propune în loc o reprezentare *inductivă* a universului moral. În loc să zugrăvească vaste alegorii bazate pe generalitatea ideii ilustrate, nuvela se concentrează asupra unui singur eveniment ieșit din comun, asupra unui caz unic a cărui izbucnire îl uimește pe spectator și îl face să descopere o virtualitate nebănuită a comportamentului uman. De aceea, spre deosebire de intriga durativă și panoramică a romanelor idealiste, care cere de la cititor o familiarizare de lungă durată cu personajele, acțiunea nuvelei se plasează într-un spațiu și într-un timp reduse cu strictețe. În consecință, nuvelele își echilibrează foarte atent evenimentele povestite, din care elimină tot ce nu servește pentru a pune în valoare caracterul neobișnuit al conflictului, și tot ce nu conduce la rezolvarea lui rapidă. Cumplita istorie a lui Guiglielmo Rossiglione (*Decameronul*, IV, 9), care

se răzbună pe soția adulteră omorându-i amantul, culminează rapid cu o scenă în care tânăra femeie descoperă că felul de mâncare pe care tocmai îl terminase conținea inima iubitului ei. Îndrăgostit de frumoasa Salvestra, Girolamo (IV, 8) află că ea a fost silită să se mărite cu un altul. El se strecoară în secret în casa și în patul ei, iar după ce își declară pasiunea, nu întârzie să-și dea sufletul. Povestea Maurului și a Desdemonei de Giraldi Cinzio (*Ecatommiti*, III, 7, reluată de Shakespeare în *Othello*) duce rapid la uciderea nedreaptă a femeii.

Pentru a facilita inducția, nuvela plasează evenimentul surprinzător pe care-l povestește într-un decor abia schițat, dar considerat ca real. Surpriza inducției este cu atât mai puternică – iar ideea morală cu atât mai bine clarificată – cu cât nuvela pune în valoare cunoștințele și credințele bine înrădăcinate ale cititorilor. Așadar, dacă romanele idealiste cer de la cititor o suprimare totală a judecății privitoare la verosimil, nuvela trebuie să se plaseze de la început exact la nivelul experienței obișnuite, pentru a obține o inducție rapidă și fulgerătoare. Veridicitatea mediului descris face astfel parte dintre condițiile succesului nuvelei și nu este doar o reacție la alegoria idealistă.

Verosimilul fiind unul dintre cele mai importante scopuri ale nuvelei, personajele acesteia sunt mai puțin idealizate – în sensul de simplificare calitativă – decât cele ale romanelor premoderne. Dacă e adevărat că prototipurile abundă – fata credincioasă, tânărul ușuratic, soțul gelos, călugărul îndrăgostit –, genul trebuie să dea dovadă de pătrundere psihologică pentru a crea sentimentul plauzibilului și pentru a amplifica totodată surpriza evenimentului povestit. Verosimilul cere ca personajele din nuvele să acționeze în conformitate cu psihologia bunului simț și să fie la curent cu propriile sentimente și motivații. Numai capriciile iubirii, recunoscută dintotdeauna ca o pasiune oarbă și nemotivată, nuanțează întrucâtva această psihologie. În schimb, pentru a obține efectul de surpriză, nuveliștii studiază aspectele mai puțin obișnuite ale conduitei umane, în special pasiunile de neînțeles și motivațiile neobișnuite.

Rezultatul este că personajele nuvelei se dovedesc și cele mai veridice, și cele mai complexe din întreaga literatură narativă premodernă.

Reprezentarea unui eveniment unic și frapant pe fondul verosimilului poate primi un tratament comic sau serios, după natura evenimentului ales. Dacă e evident că prezumția de realitate prezentă în nuvelă nu are nimic excepțional când este vorba de istorii cu subiect comic (deoarece comicul se bucură de o afinitate veche de când lumea cu sentimentul realității concrete), nu se întâmplă la fel în cazul nuvelelor cu subiect serios sau tragic, în care noblețea discursului ar putea foarte bine favoriza idealizarea, ba chiar distanțarea lumii ficționale de realitatea concretă. Poate de aceea, alegându-și ca obiect cruzimea arbitrară a sorții și virtutea neînduplecată a personajelor, anumite nuvele cu subiect serios, între care povestea Griseldei din *Decameronul* (X, 10) reprezintă prototipul, par a fi romane idealiste prescurtate. Existența acestor nuvele subliniază principala dificultate a nuvelei serioase, care trebuie să rămână fidelă verosimilului, evitând însă atât procedeele proprii literaturii comice, cât și pe cele ale romanului idealist.

Se cuvine, așadar, să distingem între două modalități de a obține efectele de verosimil. Verosimilul poate depinde de conținutul narat, provenind în acest caz din asemănarea dintre universul descris de operă și universul considerat real de publicul ei: e vorba atunci de *verosimilul moral și psihologic* ilustrat de nuvelele serioase, ori de *verosimilul social*, instaurat de romanul din secolul al XIX-lea. Pe de altă parte, efectul de adevăr poate rezulta din detaliile concrete de care scriitorul se servește pentru a face ca universul fictiv să fie imediat perceptibil pentru cititor: vom vorbi în acest caz de *verosimil descriptiv* și de efectul de *imersiune*[4] pe care îl produce asupra publicului. Un subiect mitologic, oricât de îndepărtat de experiența cititorului, poate fi prezentat într-un limbaj bogat în detalii senzoriale concrete și produce un efect de imersiune; invers, un subiect evident extras din lumea înconjurătoare, dar conceput conform metodei verosimilului moral, poate fi tratat

într-un stil sobru care evită cu grijă detaliile concrete și strălucirea senzorială.

Pe planul invenției, autorii de nuvele cu caracter serios ori tragic aveau așadar de ales între a lua ca model romanele idealiste, evocând într-o formă prescurtată lumile lor nobile și abstracte (istoria Griseldei în *Decameronul* ori *Destine încrucișate*, *Îndrăgostitul generos*, *Spaniola englezoaică* de Cervantes), ori a povesti evenimente surprinzătoare cu caracter tragic sau serios, bazându-se pe verosimilul propriu genului nuvelei (istoria lui Guiglielmo Rossiglione la Boccaccio, cea a Maurului și a Desdemonei la Cinzio, *Puterea sângelui* și *Cele două fete* de Cervantes). Însă din punct de vedere stilistic nu exista, ca să zicem așa, nici o alegere: oricât de verosimilă și de frapantă ar fi fost intriga lor, nuvelele serioase și tragice din secolul al XVII-lea erau nevoite să adopte stilul obiectiv și moderat al genurilor nobile, pentru a evita vivacitatea perceptivă rezervată în acea perioadă textelor comice. Istoria nuvelei tragice ca subgen autonom presupune, prin urmare, o dublă disociere: pe planul intrigii, nuvela serioasă și tragică se opune romanului idealist în numele adevărului moral și psihologic, în timp ce ca registru stilistic e obligată să se deosebească de narațiile comice și burlești.

În ceea ce privește conținutul tematic, nuvelele serioase și tragice aduc de preferință în scenă conflicte privitoare la dragoste și la familie. Nimic nu poate fi mai îndepărtat de iubirea din romanele idealiste – independentă de lumea înconjurătoare, perfectă, indestructibilă – decât iubirea reprezentată în nuvelă. Aici, înrădăcinarea personajului în lume determină deznodământul. Familia lui Girolamo (*Decameronul*, IV, 8) reușește să împiedice căsătoria sa cu frumoasa Silvestra, îndepărtându-l pe băiat din Florența; stegarul Maurului (*Ecatommiti*, III, 7) își convinge căpitanul de imaginara infidelitate a Desdemonei etc. Îndrăgostiții înșiși, atinși de imperfecțiune, nu întotdeauna știu să iubească, fie că-și trădează soții ori soțiile, fie că acționează ca seducători și își calcă jurămintele încă dinainte de a ajunge la altar. În timp ce cuplurile din romanul idealist rămân

veșnic unite, îndrăgostiții din nuvele nu pot să conteze unii pe alții: trădările, certurile, despărțirile și neînțelegerile primejduiesc fără încetare fragila lor armonie. Spre deosebire de pastorală, personajele nuvelei nu învață decât rareori să se autodomine și să privească lumea din punctul de vedere al celuilalt. Dacă, pe termen lung, Céladon descoperă fericirea de a se privi pe el însuși cu ochii Astreei, numeroșii eroi geloși și nestatornici ai lui Boccaccio, Bandello, Cinzio ori Cervantes sunt surprinzător de egoiști.

*

Personajele nuvelei, spuneam, sunt în același timp cele mai veridice și cele mai complexe din întreaga literatură narativă premodernă. Veridicitatea lor vine din folosirea constantă a bunului simț psihologic în explicarea situațiilor și a comportamentelor. Complexitatea rezultă din interesul nuvelei pentru personalitățile frapante, pentru situațiile ieșite din comun și pentru sentimentele neobișnuite. Mai cu seamă, atenția pe care acest gen o acordă raporturilor dintre oameni și mediul lor ambiant îi permite să aprofundeze psihologia morală a protagoniștilor. Suntem departe aici de splendida izolare și de fermitatea eroilor romanului elenistic, de inepuizabila energie socială a cavalerilor rătăcitori, dar și de nenorocita nepăsare a *picaro*-ului. Fiecare dintre aceste personaje se bucură de o considerabilă autonomie în raport cu societatea semenilor săi, pe care își propun s-o părăsească, s-o îndrepte ori s-o înșele. În nuvelă, în schimb – și, în continuarea ei, în romanul de analiză – omul este surprins în dependența sa cvasitotală față de restul oamenilor, iar evenimentul fulgerător lovește indivizi aflați în mijlocul apropiaților lor. Aceste personaje, a căror statură morală nu are nimic eroic, nu știu să-și supună pasiunile și interesele exigențelor imperioase ale unei societăți care-i supraveghează îndeaproape. Poeticienii îi reproșează de multă vreme lui Shakespeare caracterul „impur" al tragediilor sale, ai căror eroi (un Romeo, un Othello) pier mai degrabă din

rațiuni conjuncturale decât, cum ar fi de așteptat într-o tragedie, din pricina fatalității. Motivul este că Shakespeare își împrumută intrigile din nuvela italiană, care, departe de a aduce în scenă eroi grandioși, a căror putere atrage dezastrul, își singularizează personajele *a posteriori*, dacă putem spune așa, și asta chiar cu ajutorul nenorocirilor prin care trec ele.

Psihologia morală a eroului de nuvelă depinde de tipul de adversitate căruia el i se opune. În povestirile lui Boccaccio amintite mai sus (*Decameronul*, IV, 8 și 9), aceste nenorociri se datorează unui tip de încercare care ar putea fi desemnată prin termenul *adversitate externă vizibilă* (opoziția familiei față de dragostea tinerilor, infidelitatea soților și a amanților, farsele jucate de întâmplare): în aceste situații, personajul acționează ca antagonist și se opune forțelor care-l amenință. Un alt tip de încercare lovește victimele șireteniei: voința acestor personaje, al căror prototip este Maurul din Veneția, este manevrată din exterior de un dușman travestit în aliat. În acest caz, pe care îl putem numi *adversitate externă ascunsă*, personajul orbit se metamorfozează pe nesimțite în protagonist al forțelor nefaste și în instrument al propriei pieiri. Obișnuită în comedie, această situație se regăsește uneori în tragedia greacă (mai ales în *Filoctet* de Sofocle). Dar motivațiile psihologice folosite de acest tip de intrigă rămân destul de rudimentare. Personajul negativ acționează de obicei stârnind în victima sa reacțiile cele mai primitive și mai ușor de prevăzut: dorința de glorie, gelozia, interesul. Vom vedea de îndată că proza secolului al XVII-lea rafinează considerabil acest tip de intrigă. *Adversitatea internă vizibilă* constă în pasiunile inocente sau vinovate trăite de personaj, care îl fac să intre în conflict cu mediul său – ca, de exemplu, iubirea nefericită a lui Romeo și a Julietei în nuvela lui Bandello. Deși în literatura dinaintea secolului al XVIII-lea nu găsim încă o adevărată *adversitate internă ascunsă* – reprezentată de pasiunile care frământă personajul fără știrea lui –, nuveliștii din secolul al XVII-lea, mai ales Cervantes și Doamna de La Fayette, aprofundează veridicitatea morală aplecându-se asupra *adversității interne vizibile dar incomprehensibile*, adică

asupra pasiunilor pe care protagonistul le trăiește fără să reușească să le înțeleagă nici natura, nici motivația.

Unul dintre tipurile morale de care se interesează Cervantes atât în prima parte din *Don Quijote* (1605), cât și în *Nuvelele exemplare*, este îndrăgostitul nestatornic, personaj-tip de origine comică, dar demn să devină obiectul unei intrigi serioase. În *Don Quijote*, care, în afară de aventurile personajului principal, prezintă lectorului o adevărată enciclopedie a genurilor narative din zorii secolului al XVII-lea, destinul Cavalerului Tristei Figuri se încrucișează cu cel al Lucindei, al lui Cardenio, al Doroteei și al lui don Fernando. Prin promisiuni înșelătoare de căsătorie, don Fernando a sedus-o și a părăsit-o pe frumoasa Doroteea, fiica unui țăran bogat, vasal al ducelui. Seducătorul reușește apoi să-l îndepărteze pe Cardenio de iubita sa Lucinde și să o ia pe aceasta de soție. Dar Lucinde, deja căsătorită în secret cu Cardenio, fuge. La sfârșit, întâmplarea îi reunește pe cei patru îndrăgostiți în același han, unde în cele din urmă se împacă.

Ca și în *Amadís*, lumea descrisă aici se bazează pe recunoașterea deliberată a demnității celuilalt și pe respectarea cuvântului dat. În această societate, bărbații și femeile se unesc din proprie inițiativă și fără să aștepte consimțământul familiei, schimbul secret de jurăminte între persoane având aceeași putere normativă ca o căsătorie celebrată în public. Încrederea este principalul garant al acestei ordini a lucrurilor, în care nerespectarea unei promisiuni reprezintă cea mai gravă greșeală. Dar dacă, în universul idealizat din *Amadís*, oamenii răi rămân veșnic răi, în lumea imperfectă – dar perfectibilă – descrisă de Cervantes, celor mai onorabile personaje li se întâmplă să se înșele, iar cele mai supuse greșelilor sfârșesc prin a și le recunoaște.

În comedie, nestatornicia îndrăgostiților, înțeleasă ca etapă pe drumul ce conduce la fericire, nu provoacă răni iremediabile și dispare de obicei fără a lăsa urme. În nuvelele serioase, în schimb, nestatornicia masculină are urmări extrem de grave, pe care deznodământul le remediază în ultimul moment, uneori

în mod prea puțin plauzibil. În *Puterea sângelui*, tânărul și bogatul Rodolfo o răpește pe frumoasa Leocadia și o violează. Trezită din leșin, Leocadia ia un crucifix de argint care se găsea în camera lui Rodolfo. Însărcinată, ea își ascunde dezonoarea și își crește, cu ajutorul familiei, copilul. Mulți ani mai târziu, un accident o pune pe Leocadia în legătură cu părinții seducătorului ei, care înțeleg (cu ajutorul crucifixului) taina tinerei femei. Mișcați, aceștia îl readuc pe Rodolfo din Italia și i-o dau pe frumoasa Leocadia de soție. Povestea are un sfârșit fericit, dar purtarea lui Rodolfo nu e mai puțin de neiertat. Violul și părăsirea tinerei femei nu reprezintă doar o etapă în calea dragostei: imperfecțiunea lui Rodolfo este reală și, fără intervenția hazardului, nenorocirea femeii ar fi fost iremediabilă. În *Cele două fete*, frumoasa Teodosia se lasă sedusă de tânărul ei vecin Marco Antonio, care îndată după aceea dispare. Îmbrăcată bărbătește, Teodosia se îndreaptă spre Napoli, noua reședință a seducătorului. Pe drum, ea întâlnește o tânără numită Leocadia, plecată și ea în căutarea lui Marco Antonio, care-i făgăduise în scris s-o ia de nevastă. Silit să aleagă, dublul seducător, regretându-și nechibzuința și lipsa de scrupule, se declară soțul Teodosiei, în timp ce Leocadia se mărită cu fratele acesteia. Necazurile Teodosiei au un sfârșit fericit, dar, ca și în *Puterea sângelui*, nici un progres necesar nu duce la rezultatul dorit. Această situație se reproduce în povestea lui Cardenio și a Lucindei, unde, deși don Fernando o ia până la urmă de soție pe Doroteea, el nu acționează de bunăvoie și o face mai întâi foarte nefericită. Și totuși, asemenea lui Rodolfo ori Marco Antonio, Fernando nu este un monstru desăvârșit, iar dacă nestatornicia acestor tineri îi îndepărtează de iubitele lor, ei nu refuză să se însoare cu ele odată ce întâmplarea face posibilă această uniune, ca și când trădarea inițială și reparația finală ar dovedi în egală măsură nechibzuința personajelor și ușurătatea deciziilor lor.

Aceste povestiri despre seducție și împăcare contribuie la rafinarea veridicității morale prin crearea unui personaj care nu-și îndeplinește îndatoririle, fără ca totuși să se excludă prin

aceasta din societatea oamenilor. Suntem departe de amoralitatea profundă, iremediabilă, a *picaro*-ului, deoarece în aceste nuvele intervenția societății (familie, victime, prieteni) îl determină pe seducător să își facă datoria. Să notăm totuși că acești seducători îmblânziți nu sunt nici o clipă cu adevărat cuprinși de remușcări, capacitatea de a delibera prospectiv sau retrospectiv asupra conduitei personale lipsindu-le cu totul. Neștiind prea bine care este natura propriilor dorințe, aceste personaje sunt totodată sincere (atunci când promit să ia în căsătorie tinerele femei pe care le doresc) și ușuratice (când le părăsesc). Când, în sfârșit, morala triumfă, frivolitatea lor lasă loc sincerității inițiale a dragostei; însă inițiativa acestei reveniri nu-i aparține niciodată seducătorului. Aflându-se la jumătatea drumului dintre perfectibilitatea programată a eroilor pastorali și comici și decăderea fără leac a *picaro*-ului, imperfecțiunea seducătorilor lui Cervantes este o infirmitate a înțelegerii de sine și a autocontrolului.

Necunoașterea de sine se asociază cu neîndemânarea în calcularea consecințelor. Abia schițat în nuvelele citate care au ca subiect seducția, acest adevăr moral face obiectul povestirii *Curiosului imprudent* (*Don Quijote*, I, cap. 33, 34 și 35), care a cunoscut un enorm succes de-a lungul secolului al XVII-lea, în special în Franța. Anselmo și Lotario, doi tineri florentini, sunt legați de o prietenie nezdruncinată. După căsătoria sa cu frumoasa Camila, Anselmo, care vrea să-și pună soția la încercare, în pofida purtării ei ireproșabile, îi cere lui Lotario să încerce să o seducă pe Camila. În fața uluirii prietenului său, Anselmo rămâne netulburat: „Văd și mărturisesc că, dacă nu-ți voi urma părerea și voi merge după a mea, voi fugi de bine și voi alerga după rău. Acestea fiind zise, trebuie să știi seama că sufăr acum de boala care le lovește de obicei pe unele femei însărcinate cărora le vine poftă să mănânce pământ, ipsos, cărbuni și alte lucruri și mai rele, dezgustătoare și de privit, darmite de mâncat“[5].

Așa cum arată comparația cu hrana dezgustătoare, Anselmo își dă bine seama că „boala“ lui este nefastă, chiar înjositoare,

dar și că ea nu-l pune totuși printre sceleraţii care aleg o purtare criminală într-un scop precis. Comparat, de exemplu, cu stegarul Maurului din povestirea lui Cinzio (Iago în tragedia lui Shakespeare), Anselmo urmărește scopuri neclare, acționând până la urmă împotriva propriilor interese. El seamănă încă și mai puțin cu adevăraţii eroi tragici, căci pasiunea care îl duce la pierzanie are un caracter intim, înjositor, de nemărturisit, în așa măsură încât Anselmo nici măcar nu poate da un nume neobișnuitei sale dorințe. Curiozitate nechibzuită, spune autorul, dar diagnosticul formulat de personajul însuși este mai vag: „o dorință așa de ciudată și de excentrică", „boală", „himeră", îi spune el lui Lotario, „o dorință prostească și fără rost" (p. 732), scrie înainte de a-și da sufletul. O dorință ciudată și excentrică, o dorință prostească și fără rost: acționând fără a-și înțelege bine motivele, Anselmo e doar vag conștient de propria incompetență morală.

Desigur, am putea să punem bogatul vocabular al psihologiei contemporane în slujba analizei literare și să propunem o mulțime de motivări inconștiente pentru a explica purtarea lui Anselmo. Homosexualitatea latentă ar putea explica, de exemplu, atașamentul lui Anselmo pentru Lotario, precum și dificultatea eroului de a forma un cuplu stabil cu soția sa, voyeurismul ar furniza cheia curiozității sale nechibzuite, iar dorința mimetică, în sensul dat acestei noțiuni de René Girard, ar elucida ciudata dorință de a avea un rival care să-i dispute farmecele nevestei sale. Voi evita deci acest gen de ipoteze, pe cât de precise, pe atât de anacronice. Date fiind obiceiurile narative din epoca lui Cervantes, cea mai remarcabilă inovație a lui a constat tocmai în a lăsa să planeze îndoiala asupra motivelor care animă personajul. Dacă ne gândim la transparența motivelor din mai toate nuvelele acelei perioade, tocmai ceața care învăluie motivația lui Anselmo, imposibilitatea lui de a-și exprima dorințele, penumbra morală ce-i acoperă conștiința trebuie să fi uimit imaginația contemporanilor.

Necunoașterea de sine și conștiința crepusculară căreia aceasta îi dă naștere sunt cu atât mai tulburătoare, cu cât îl împiedică

pe Anselmo să prevadă corect consecințele actelor sale. Pentru început, el nu pare deloc să-și dea seama că obsesia lui este incurabilă. Lotario să accepte doar să-i facă puțin curte Camilei, îl imploră Anselmo: „Abia vei fi început, că eu o să și consider procesul câștigat" (p. 699). În realitate, Anselmo prelungește la infinit experiența, cu toate dovezile de fidelitate pe care i le dă soția sa. În sfârșit, inevitabilul se produce: rămasă timp de mai multe zile singură cu Lotario, care între timp s-a îndrăgostit de ea cu adevărat, Camila îi cedează.

Dorința ciudată și excentrică nu întunecă numai conștiința de sine a lui Anselmo, această dorință îl face orb și față de motivele acțiunilor celorlalți. Închipuindu-și că prietenia cu Lotario este indestructibilă, Anselmo nu prevede că, dacă soția lui îi va ceda acestuia, adevărul va fi imposibil de descoperit, deoarece în acest caz cei doi amanți vor avea tot interesul să-l mintă pe soțul înșelat. Tocmai din cauza caracterului său himeric și obsesiv, dar și pentru că implică un pariu bazat pe conduita celorlalți, curiozitatea lui Anselmo nu poate fi satisfăcută. Atâta vreme cât soția rămâne virtuoasă, bărbatul îi cere lui Lotario să continue asediul, dar infidelitatea Camilei, singura care ar putea pune capăt experienței, anulează înțelegerea dintre Anselmo și Lotario și, ca urmare, devine imposibil de detectat. Deznodământul povestirii este rezultatul acestei duble erori de calcul. Martor orb al adulterului pe care l-a provocat, Anselmo nu află adevărul decât atunci când cei doi amanți, pe punctul de a fi trădați de o servitoare complice, se hotărăsc să fugă. Curiosul nechibzuit moare atunci de disperare, văduva lui se retrage într-o mănăstire, iar Lotario este ucis pe câmpul de luptă.

Nuvela ilustrează importanța veridicității morale la Cervantes: e vorba aici de diversificarea reprezentării literare nu atât la nivelul motivațiilor psihologice previzibile (așa de bine descrise de povestirile Renașterii italiene și franceze), ci mai degrabă în ceea ce privește motivele surprinzătoare și, prin urmare, profunzimea psihologică. Profitând de principala trăsătură a genului nuvelei – conflictul al cărui interes se concentrează

într-un singur nucleu narativ –, Cervantes inovează, mai întâi insistând asupra aspectelor psihologice ale evenimentului frapant – cu alte cuvinte interiorizând anecdota – și apoi insistând asupra ineditului psihologic sub forma necunoașterii de sine și a necunoașterii celorlalți. Geniul său constă în a fi operat sinteza dintre tehnica concentrării narative și tema orbirii față de sine, sinteză ale cărei virtualități au fost dezvoltate ceva mai târziu în Franța de creatorii nuvelei istorice.

*

Acești autori, mai ales Saint-Réal, Doamna de Villedieu și Doamna de La Fayette, au moștenit din nuvela spaniolă caracterul unitar și fulgerător al intrigii, al cărui centru de interes se află în viața interioară a personajelor. În reprezentarea acestei vieți, trebuie acum să distingem între opțiunea „cazuistică", specializată în detalierea celor mai ascunse motivații, dar accesibile conștiinței, și soluția „augustiniană" (sau, am putea spune, a lui Cervantes), care se concentrează asupra revoltei pasiunilor și asupra necunoașterii de sine.

Don Carlos al Abatelui de Saint-Réal (1672), admirabil succes al psihologiei morale cazuistice, povestește o întunecată poveste de dragoste nemărturisită, de gelozie și bănuieli, istorie a cărei forță dramatică a fost exploatată mai târziu, printre alții, de Friedrich Schiller și de Giuseppe Verdi. Pentru a accentua efectul de veridicitate (și poate din spirit polemic împotriva amplelor romane idealiste ale Domnișoarei de Scudéry, situate într-o Antichitate imaginară), acțiunea se plasează în cadrul istoric modern al curții lui Filip al II-lea, regele Spaniei. O legătură sentimentală nevinovată îl unește pe infantele Carlos de a doua soție a tatălui său, care inițial fusese logodnica lui Carlos. În ciuda discreției totale a celor doi tineri, curtea coruptă și bănuitoare le pătrunde taina. Rivalității sentimentale dintre tată și fiu i se adaugă rivalitatea politică: prințul vrea să plece în Țările de Jos pentru a pune capăt războiului contra protestanților, proiect ce se lovește de rezistența dușmanilor lui, între care

se numără atotputernica Inchiziție. O percheziție în apartamentul prințului scoate la iveală corespondența cu capii rebeliunii protestante, precum și o scrisoare imprudentă semnată de regină. Don Carlos este condamnat la moarte prin voința regelui, sprijinit de Inchiziție.

Natura evenimentului fulgerător (executarea fiului din ordinul tatălui), ca și pesimismul excesiv în descrierea moravurilor curții spaniole, sunt trăsături specifice pentru tradiția nuvelei serioase și tragice. Însă ceea ce nu se găsește la predecesorii italieni ai lui Saint-Réal (Bandello și Cinzio), și încă mai puțin la imitatorii lor francezi (Sorel, Rosset), este extraordinara minuțiozitate a analizei psihologice morale, care se specializează aici în citirea celor mai subtile motivații și în observarea comportamentelor practic imperceptibile. Pe lângă manevrele infinitezimale ale prințului și ale dușmanilor săi, gesturile îndrăgostiților din Verona și ale Maurului din Veneția par ample și extrem de vizibile. Arta lui Saint-Réal constă în producerea unui deznodământ zguduitor pornind de la cele mai delicate mișcări interioare.

Don Carlos excelează în reprezentarea adversității externe ascunse, situație în care protagonistul, manevrat din exterior de un dușman travestit în aliat, devine instrumentul propriei pierzanii. În textul lui Saint-Réal, personajele negative au la dispoziție o hartă amănunțită a sufletului și stăpânesc arta de a prevedea pe termen lung cele mai subtile reacții ale adversarilor. Inviolabilitatea spațiului interior le garanta eroilor romanului idealist protecția directă și personală a Providenței împotriva adversității externe. De îndată ce cheia spațiului interior cade în mâinile dușmanilor, eroul e pierdut. De aici – disperarea care-i cuprinde pe protagoniștii nuvelelor istorice franceze: născuți pentru a trăi sub protecția zeilor, ei sunt împresurați de oameni. Carlos și regina, tot atât de discreți în pasiunea lor ca și cei mai buni păstori din *Astreea*, la sfârșit cad pradă răutății celor care îi înconjoară. Caracterul antiidealist al acestui univers nu rezidă deci, ca în romanul picaresc,

în dispariția eroismului, ci în imposibilitatea personajelor de a se smulge de sub dominația lumii înconjurătoare.

Tulburările dragostei de Doamna de Villedieu (1675-1676) și *Principesa de Clèves* de Doamna de La Fayette (1677) merg și mai departe în elaborarea acestei viziuni. În *Tulburări*, care sunt un studiu despre arta alianțelor secrete, personajele sunt cu totul lipsite de integritate morală. Dacă omul trăiește în întregime sub privirea semenilor săi și conștiința, nemaifiindu-i un refugiu, se șubrezește, singurul adăpost posibil împotriva supravegherii celorlalți rămâne acordul secret dintre indivizi. Ducele de Guise, ajutat de Domnișoara de Châteauneuf, pregătește o răzbunare contra Doamnei de Sauve, care l-a respins. Ca s-o umilească pe Doamna de Sauve, o face să creadă că regele Navarrei e îndrăgostit de ea, deși acesta o iubește de fapt pe domnișoara de Châteauneuf. Alianța secretă a domnișoarei de Châteauneuf cu regele Navarrei împotriva doamnei de Sauve este rezultatul alianței încă și mai secrete care îl leagă pe ducele de Guise de domnișoara de Châteauneuf. Însă aceste asocieri înglobate unele în altele se lovesc de farmecele doamnei de Sauve, care îl seduce pe regele Navarrei și dejoacă manevrele dușmanilor ei, atrăgându-l într-o nouă legătură. Ca să se răzbune, domnișoara de Châteauneuf îl face pe regele Navarrei să creadă că noua sa iubită îl înșală cu fratele regelui. Ea prevede (pe bună dreptate) că această calomnie va face inevitabilă cearta dintre cei doi mari seniori și că scandalul provocat de acest conflict îl va determina pe rege să o îndepărteze pe doamna de Sauve de la curte. Ea nu rămâne însă cu brațele încrucișate. Înțelegând că necazurile ei sunt provocate de ostilitatea ducelui de Guise, ea îi acordă în sfârșit, din pur calcul, favorurile pe care odinioară i le refuzase. Secretul noii lor alianțe rămâne de nepătruns, iar toate celelalte certuri se potolesc.

Interesul acestui text scurt, al cărui stil se distinge prin perfecta sa nuditate, constă în eliminarea oricărui eroism. Genul picaresc mai păstra uneori o urmă de virtute, un rest de idealism, căci un *picaro* reușește să-și înfrângă victimele doar pentru că acestea, chiar și atunci când sunt la fel de corupte ca el,

conservă totuși un fond de naivitate. Altul este cazul în *Tulburări*. Nici întru totul comică (deoarece tonul este serios, iar personajele, memorabile), nici tragică (pentru că deznodământul acestor intrigi e fericit), povestirea Doamnei de Villedieu stabilește un fel de echivalență generalizată în perversitatea personajelor, care sunt toate la fel de ipocrite și la fel de oarbe, frivolitatea obiectivelor și urâțenia mijloacelor fiind menite să provoace indignarea cititorului.

În sfârșit, *Principesa de Clèves* pare că amalgamează toate aceste căutări și soluții în cel mai matur și mai complex text al perioadei. Sunt prezente în el ecourile romanelor idealiste și pastorale, concentrarea narativă proprie nuvelei, reflecția morală despre necunoașterea de sine și revolta pasiunilor introduse de Cervantes, în fine, problematica supravegherii și a disimulării, caracteristice nuvelei istorice.

Amestec de istorie și ficțiune, *Principesei de Clèves* i s-a reproșat încă de la apariție o excesivă erudiție istorică. Curtea regală, ecou al celei zugrăvite de Doamna de Villedieu, este un loc al supravegherii reciproce și al disimulării. Abundă în ea aliațele secrete, aventurile galante bazate pe vanitate, trădările. Dar depravarea curții, temă principală a *Tulburărilor*, nu reprezintă aici decât fundalul acțiunii. În acest spațiu populat de curteni depravați și „cazuiști", care se cunosc, se suspectează și se înșală unii pe alții, s-au rătăcit câteva suflete „augustiniene", care se ignoră pe sine. Povestea lor prezintă trăsăturile nuvelei lui Cervantes: un număr mic de personaje, caracterul domestic al intrigii, violența și caracterul inexplicabil al pasiunilor și degradarea pe care acestea o generează. În jurul acțiunii principale, autorul a acumulat, după modelul *Astreei* și al romanelor eroice franceze, o mulțime de povestiri înglobate, relatând diverse scandaluri de la curte – episoade care, fără să aibă totdeauna legătură cu istoria principesei de Clèves, lămuresc dilemele morale ale eroinei. De altfel, datorită acestor povestiri înglobate, opera depășește dimensiunile obișnuite ale nuvelei istorice – subgen căruia îi aparține, conform contemporanilor –, fiind mai târziu clasată printre romane.

Povestirile intercalate au drept scop reliefarea valorii morale a personajelor din narația principală, care se plasează pe o scară ideală, în funcție de măsura în care se deosebesc de comportamentul cel mai demn de dispreț, acela al curtenilor. Idealismul perfect, aflat în vârful piramidei, este reprezentat de prințul de Clèves, îndrăgostit ireproșabil, adevărat avatar al lui Céladon, rătăcit departe de *Astreea*, într-o lume care nu-l înțelege și nu-l merită. Iubirea pastorală pentru soția sa este neîmpărtășită, iar încrederea pe care noul Céladon i-o inspiră acesteia provoacă evenimentul fulgerător care sfârșește prin a-l distruge. Sfătuită de mama ei, singura prietenă în mijlocul unei curți frivole, eroina aspiră și ea la perfecțiunea pastorală, însă, asemenea personajelor din povestirile lui Cervantes, nu-și cunoaște, nici nu-și stăpânește inima. Indiferentă în fața pasiunii soțului său, doamna de Clèves se îndrăgostește de galantul duce de Nemours, personaj care le seamănă, până la un punct, curtenilor din povestirile intercalate în nuvelă, bărbat de succes, cinic pocăit căruia i se întâmplă să cunoască o pasiune adevărată. Dar, chiar dacă puterea iubirii sale pentru doamna de Clèves îl face să-și schimbe un timp viața, în cele din urmă vechile obiceiuri triumfă.

Evenimentul fulgerător este de natură pur psihologică: principesa de Clèves, incapabilă să lupte singură împotriva pasiunii vinovate, îi mărturisește totul soțului. Această destăinuire, departe de a-i rezolva dilema, o agravează: la fel de imprudentă ca Anselmo din nuvela lui Cervantes, principesa nu reușește să prevadă efectele pe termen lung ale faptei sale, care îl copleșesc și până la urmă îl omoară pe credinciosul ei soț. Înspăimântată de consecințele imprudenței sale și convinsă, pe drept cuvânt, că Nemours a rămas în fond un ușuratic, principesa refuză să-l ia de bărbat. Descoperindu-și cu durere propria imperfecțiune, eroina se retrage din lume.

Pentru a pune în valoare în același timp veridicitatea istorică și adevărul moral al narației, Doamna de La Fayette alege un cadru spațial doar cu puțin mai larg decât cel al nuvelelor. Acest cadru n-are nimic în comun cu decorul panoramic al romanelor

idealiste și picarești, nici cu pădurea de vis din pastorală. Cea mai mare parte a timpului, ne aflăm într-un mediu la fel de închis și de sufocant ca acela descris de Saint-Réal și Doamna de Villedieu, o curte ai cărei membri se ascund în labirintul aliațelor secrete, ferindu-se cu grijă de privirea celorlalți. Acest mediu abundă în situații încărcate de pericol, iar intrigile amoroase ale personajelor corupte le atrag până la urmă în orbita lor pe cele virtuoase, dar imperfecte, ca doamna de Clèves. Complicitatea vinovată dintre prințesă și Nemours se stabilește atunci când, din cauză că vidamul de Chartres pierde o scrisoare compromițătoare de dragoste, tânăra femeie și Nemours se văd siliți să compună o nouă versiune a ei. „Această atmosferă de mister și de destăinuiri, pentru principe și chiar pentru doamna de Clèves, nu era lipsită de farmec. […] Nu simțea decât plăcerea de a-l vedea pe domnul de Nemours, cu o bucurie pură, neumbrită, cum nu mai simțise vreodată.“ [6]

Prințul și principesa de Clèves au o casă la țară, la Coulommiers, unde cei doi soți se află la adăpost de intrigile curții. Ei nu sunt însă protejați de propria slăbiciune, astfel că tocmai la Coulommiers are loc scena mărturisirii, la care Nemours asistă fără să fie văzut (o reactivare punctuală a unui procedeu pastoral). Principesa își exprimă dorința de a locui la țară, dar – paradoxal – pentru domnul de Clèves tocmai izolarea la Coulommiers va fi fatală. Singur cu soția, păstorul fidel este silit să înțeleagă că ea iubește alt bărbat. Când părăsește idilica locuință, cu inima „străpunsă de o vie durere“ (*Principesa de Clèves*, p. 140), el nu mai are altă dorință decât să afle numele rivalului său. Spațiul acțiunii pune astfel în relief dezacordul care-i separă pe cei doi soți: intimitatea domestică de la Coulommiers nu este în favoarea îndrăgostitului perfect, pentru că acolo el află că soția sa e îndrăgostită de altcineva, dar, pe de altă parte, corupția de la curte îi amenință acesteia virtutea, pentru că acolo dragostea ei pentru Nemours n-ar avea nici o piedică.

Tratamentul timpului suferă și el o modificare demnă de atenție. În *Curiosul imprudent* de Cervantes, timpul are două

aspecte paralele: cel exterior, în care se desfășoară anecdota, și cel abia sugerat, care ritmează boala lui Anselmo. Într-adevăr, mania erolui pare să se agraveze pe măsură ce povestirea înaintează, și chiar dacă autorul nu explică evoluția interioară a lui Anselmo, aceasta apare limpede în seria de măsuri din ce în ce mai nesăbuite pe care el le ia. *Curiosul imprudent* se plasează astfel la limita dintre, pe de o parte, verosimilul moral *static* care, postulând stabilitatea personalității umane, se mulțumește să observe influența previzibilă pe care o exercită asupra ei pasiunile, și, pe de altă parte, verosimilul moral *dinamic*, mult mai sensibil față de dezvoltarea personalității în timp. Prin urmare, dacă intensificarea gradată a obsesiei lui Anselmo este o analiză perfect clasică a unei pasiuni morbide, nu e mai puțin surprinzător să constatăm în ce măsură această pasiune, care nu are nici nume, nici rațiune de existență în morala clasică, și a cărei virulență crește fără ca personajul să pară că-și dă seama de asta, provoacă o modificare graduală a personalității sale: Anselmo coboară, sub ochii noștri, în infernul propriilor obsesii.

Narația doamnei de La Fayette evocă o transformare psihologică asemănătoare, atunci când relatează efectele geloziei asupra comportamentului domnului de Clèves. Puțin după fatala mărturisire a soției lui, cuprins de o „tristețe nemărginită", se înjosește până la a-i cere numele bărbatului pe care-l iubește, reproșându-i (iar aici seamănă cu Anselmo) „o întrebare cu care nu voi putea să trăiesc" (p. 141). Nemours nu se poate abține și le povestește prietenilor secretele surprinse la Coulommiers, iar indiscreția lui dă naștere la o confruntare între soți: neștiind de prezența ascunsă a lui Nemours la scena mărturisirii, ei se acuză reciproc de indiscreție. După o ceartă violentă, „Domnul de Clèves ajunsese la capătul puterilor, nu mai putea răbda nefericirea de a-și ști soția, pe care-o adora, nutrind o mare iubire pentru altul. […] Nu mai știa ce să creadă despre soția lui; nu mai vedea ce sfaturi să-i dea, și nici cum trebuia să se poarte el însuși; nu mai vedea decât prăpăstii și abisuri deschise în jurul lui" (p. 155).

Această degradare continuă atunci când domnul de Clèves, vrând să afle dacă rivalul necunoscut era Nemours, îi întinde o cursă soției sale: „nu se putu stăpâni s-o întrebe cum petrecuse timpul și pe cine primise, și ea îi spuse. Văzând că nu pomenea nimic de domnul de Nemours, o întrebă, tremurând, dacă vizitatorii numiți erau toți cei pe care îi primise, dându-i astfel prilejul de a-i spune și despre principe." (Să observăm semnele stingherelii și ale obsesiei: „nu se putu stăpâni" s-o întrebe pe soția sa, gest desigur nedemn de un îndrăgostit perfect, gest pe care-l face „tremurând" de emoție.) Răspunsul e că doamna de Clèves îl evitase pe Nemours, fiind indispusă. O explozie de mânie urmează acestei explicații: „Așadar numai pentru el nu vă simțeați bine, reluă domnul de Clèves, de vreme ce ați primit pe toți ceilalți. De ce această excepție pentru domnul de Nemours? De ce nu-i și el pentru dumneavoastră ca oricare alt musafir? De ce să vă fie teamă să-l vedeți? De ce-l lăsați să observe că vă temeți de el? De ce îi dați prilejul să afle că vă folosiți de puterea ce vă dă pasiunea sa asupra lui? Ați fi cutezat să-i refuzați vizita, dacă nu știați că el poate să deosebească asprimea dumneavoastră de o lipsă de politețe? De ce trebuie să fiți aspră față de el?" (p. 170). Acest torent de reproșuri (să observăm în trecere exactitatea stilizată a debitului oral, suita obsesivă a „de ce"-urilor) este semnul unui spirit rătăcit, care singur recunoaște:. „Sunt prada unor simțăminte violente și confuze cu neputință de stăpânit" (p. 171). Punând-o la încercare pe nevinovata Camila, nebunia lui Anselmo o împinge în brațele lui Lotario. Nebunia Domnului de Clèves constă în a-și bănui soția până când convingerea vinovăției ei imaginare îi răpește dorința de a trăi. Boala și moartea prințului, pe care jurămintele de nevinovăție ale Dnei de Clèves nu reușesc s-o împiedice, sunt ale unui om care nu se poate obișnui să trăiască în mijlocul bănuielilor, scandalurilor și violenței, nici să suporte degradarea morală provocată de dezamăgirea în dragoste.

Mult mai evidentă decât în nuvela lui Cervantes, metamorfoza intimă a personajului e descrisă ca o progresie tem-

porală. Etapele dramei măsoară înaintarea răului: după dezorientare, gelozia; după neliniște, ura față de sine și de ceilalți; la sfârșit, disperarea. Chinul și tulburarea interioară ating o dimensiune dincolo de care supraviețuirea nu mai poate fi concepută. Astfel, nuvela lui Cervantes și nuvela istorică descriu nu numai un nou raport al individului cu el însuși, imperfecțiunea imposibil de asumat ca atare, dar prezintă de asemenea și afinitatea pe care acest raport o întreține cu temporalitatea și cu dezintegrarea interioară.

NOTE

1. Maurice Molho, „Introducere" la *Romans picaresques espagnols,* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1968.
2. Lucrarea lui Didier Souillller, *Le roman picaresque*, PUF, 1980, rămâne cea mai bună introducere în problematica acestui subgen.
3. Daniel Defoe, *Lady Roxana ou l'heureuse catin*, trad. H. De Sarbois, Laffont, 1949, p. 59.
4. Importantul concept de *imersiune* a fost dezvoltat de Jean-Marie Schaeffer în lucrarea sa *Pourquoi la fiction?*, Seuil, 1999.
5. Cervantes, *Don Quichotte,* trad. Jean Canavaggio, în *Œuvres romanesques complètes,* vol. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2001, p. 699; trad. rom. de Sorin Mărculescu, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2004.
6. Mme de Lafayette, „La Princesse de Clèves", în *Romans et nouvelles*, ed. E. Magne, Classiques Garnier, 1970, p. 328; trad. rom. de Demostene Botez, *Principesa de Clèves*, EPLU, București, 1966, p. 128.

Concluzia primei părți

Genurile prozei narative premoderne alcătuiau un adevărat sistem al imaginarului, oferind publicului o multitudine de puncte de vedere asupra lumii. La mijlocul secolului al XVII-lea, un amator de ficțiune care trăia în Franța, în Spania sau în Anglia avea la dispoziție un repertoriu de romane eroice inspirate de romanul elenistic (*Polexandre* sau *Cleopatra*), romanele cavalerești care circulau încă (*Amadís*, *Tirant lo Blanc*), un mare număr de pastorale, de romane picarești, de nuvele, precum și numeroase lucrări comice și parodice care își băteau joc de genurile serioase. Amatorul în chestiune putea să aleagă o carte în toată liniștea, sigur că romanele eroice aveau să fie pline de aventuri, pastorala de galanterie și nuvelele de nenorociri. Ficțiunea narativă se caracteriza prin bogăția tipologică și respectul față de apartenența generică.

Imaginația narativă sublinia *prioritatea și exterioritatea idealurilor normative* în opoziție cu ambianța concret observabilă. Printre genurile narative din acea perioadă, cele care reprezentau eroi fără pată erau privite cu mai mult respect, în vreme ce operele al căror subiect îl constituia imperfecțiunea omenească aveau un statut, ca să spunem așa, secundar și subordonat. Principiul de exterioritate propunea un răspuns convingător dilemei bine cunoscute: dacă idealul se află în această lume, de ce lumea nu este pe măsura lui, și dacă nu se află, de ce forța lui normativă este atât de evidentă? Inspirat de doctrina platoniciană a ideilor, romanul premodern a imaginat un ideal izolat de realitate și l-a sădit, în mod excepțional și exemplar totodată, într-un mic număr de ființe superioare. Lipsa de veridicitate a rezultatului n-a mirat pe nimeni, întrucât ea era

compensată de precizia lui morală, obținută grație metodei ideografice – care consta în a lua ca punct de plecare ideea unică, pentru a căuta apoi mulțimea de ilustrări anecdotice –, precum și grație idealizării personajelor, în sensul simplificării calitative. Ruptura dintre individ și mediu, temă care revenea cu insistență în aproape toată această literatură, decurgea și ea din exterioritatea idealului. Căci, în mod inevitabil, individul excepțional, ale cărui fapte minunate le povesteau aceste romane, ilustra o perfecțiune venită dintr-un alt spațiu, profund diferit de lumea înconjurătoare.

Idealismul nu domnea asupra prozei narative premoderne în detrimentul diversității universurilor reprezentate. Dimpotrivă, el era condiția și garanția acestei diversități. Exagerând rigoarea normei morale și superioritatea omului față de trup și de lumea înconjurătoare, proza premodernă a creat posibilitatea perspectivei contrare, cea care, bazându-se pe deosebirea dintre ideal și comportamentul uman observabil, se consacra ridicolului, imperfecțiunii ori mizeriei umane. Și doar afirmând cu excesivă forță exterioritatea idealului, această literatură a stârnit o reflecție complementară despre complexitatea calitativă a ființelor imperfecte care sunt oamenii și despre dependența acestor ființe de lumea din jurul lor.

Cât privește dimensiunea istorică a acestei constelații narative, ar fi greșit să credem că subgenurile care o alcătuiau au fost dintotdeauna ferite de schimbări. Dar ar fi la fel de greșit să susținem că romanul a evoluat perseverent spre veridicitatea socială. În realitate, diversele genuri narative s-au dezvoltat, fiecare în felul lui, stimulate atât de căutarea reușitei în interiorul propriului domeniu, cât și de dialogul permanent cu rivalele lor. Criticii afirmă uneori că, în secolul al XVII-lea, romanul francez a lâncezit sub dominația unor Gomberville, Calprenede și Madeleine de Scudéry, până când, într-o bună zi, publicând *Principesa de Clèves*, Doamna de La Fayette a pus capăt tristei ere a neverosimilului, inaugurând-o pe aceea a adevărului psihologic. Această părere simplifică abuziv meandrele istoriei literare. Am văzut cum, între sfârșitul secolului

al XVI-lea și jumătatea celui de al XVII-lea, romanul eroic a fost perceput, sub influența romanelor elenistice de curând descoperite, ca un imens progres către adevărata artă a narației. Scriitorii din prima jumătate a secolului al XVII-lea erau perfect conștienți că abandonarea romanelor cavalerești în favoarea genului numit pe atunci „etiopicele", din respect pentru cea mai reușită operă a sa, reprezenta adoptarea unei metode de inspirație antică, elegantă și respectând buna-cuviință. Comparate cu *Amadís*, operele scrise în noua manieră – *Muncile lui Persiles și ale Sigismundei, Polexandre, Marele Cyrus* – trebuie să fi făcut asupra cititorilor o impresie de frumusețe și prospețime asemănătoare celei pe care o produceau castelele și bisericile Renașterii față de fortărețele medievale ori de catedralele gotice. Succesul acestor opere n-a provocat totuși automat o dispariție a admirației pentru morala cavalerească, întrucât majoritatea marilor romane idealiste din secolul al XVII-lea au asociat această morală cu intrigile inspirate din romanul grec, dând naștere unui nou tip de narație, romanul eroic. Am văzut de altfel că înflorirea acestor vaste opere, care se întindeau pe mii de pagini, nu i-a împiedicat niciodată pe scriitori și pe cititorii lor să aprecieze pesimismul moral și concentrarea narativă a nuvelei. *Principesa de Clèves* nu a anihilat ea singură romanul eroic: toată tradiția nuvelei serioase era prezentă în această operă excepțională, arătând, în momentul când romanul ideografic ajunsese la apogeul gloriei și începea să-și epuizeze posibilitățile, că există alte moduri de a scrie gata să-și afirme valoarea.

Putem, desigur, să ne întrebăm de ce romanul ideografic dădea semne de oboseală în ultima treime a secolului al XVII-lea. O explicație ar fi, poate, slăbirea mai generală a principiului exteriorității idealului. Considerațiile de ordin istoric și cultural, dacă nu explică pe deplin reorientarea gustului literar, pot cel puțin arăta în ce măsură contextul istoric și cultural i-a fost favorabil. Elementele care, în secolul al XVII-lea, au o pertinență deosebită sunt: înflorirea reflecției asupra eului (Montaigne, Descartes, Pascal); dezvoltarea metodei științifice

moderne (de la Galileo Galilei la Newton); predominanța unei gândiri și a unei practici politice realiste care, în numele rațiunii de stat, ignorau considerațiile de ordin moral; în sfârșit, dezbaterile între rigorismul augustinian și laxismul în morală. Toate aceste aspecte au putut cu siguranță favoriza evoluția gustului literar.

Însă aceste schimbări n-au acționat nici direct, nici implacabil asupra imaginarului romanesc. Declinul literaturii bazate pe neverosimil s-a produs treptat, luând forma unei modificări a echilibrului dintre diversele subgenuri narative. Către sfârșitul secolului al XVII-lea, romanele care respectau metoda idealistă au devenit mai rare și mai puțin reușite, în timp ce operele care continuau și dezvoltau tradiția nuvelei și a romanului picaresc erau din ce în ce mai numeroase și mai admirate. Lucrurile s-ar fi putut totuși petrece altfel și, așa cum vom vedea în capitolul următor, cu toate că principiul exteriorității idealului a fost efectiv abandonat, cel al priorității sale a avut viață lungă și a încurajat, în cursul secolului al XVIII-lea, cultivarea unor forme inedite de neverosimil.

Partea a doua
FARMECUL INTERIORITĂȚII

CAPITOLUL III

Idealismul modern

Reînnoirea romanului nu a fost posibilă decât într-o lume care a început să creadă în forța și în bogăția infinită a spiritului uman. Această credință, ca și speranțele imense pe care ea le-a alimentat, se află la originea celor trei aspecte ale viziunii moderne asupra omului: dualismul, contractul social și sufletul frumos.

Dualismul a reprezentat o tentativă de a stabili independența reciprocă a spiritului uman și a lumii, fără ca figura unui Dumnezeu transcendent, de acum înainte abia perceptibilă în depărtare, să mai fie necesară. Pentru a se desprinde de societatea care-l înconjura, ascetul se aliase odinioară cu puterea divină, superioară și infinit de îndepărtată. Pentru a scăpa de încătușarea universului, un Descartes, care, în secolul al XVII-lea, deducea existența divinității din propria sa cugetare, nu trebuia decât să știe cum să-și folosească bine gândirea. Prestigiul astfel câștigat a compensat din plin pierderea sprijinului divin: eliberat de constrângerile impuse de ajutorul supranatural, filozoful a obținut statutul de gânditor-în-afara-lumii în virtutea propriilor eforturi și fără ajutorul nimănui. În mod reciproc și în urma unui fel de „repatriere" a decretelor divine, o nouă cosmologie a postulat de atunci încolo că mecanica universului funcționează de la sine, dirijată de legi imuabile a căror natură e matematică și al căror domeniu de aplicare este materia, singura excepție a acestei uriașe mașinării fiind aceea care plasează spiritul uman deasupra restului universului.

Cu timpul, consecințele acestei viziuni au fost explorate nu numai de filozofie și știință, ci și de imaginația romanescă. Povestirea la persoana întâi, care în ficțiunea premodernă îndeplinise

un rol bine definit, acela de a da glas imperfecțiunii morale, a devenit treptat principalul mijloc de a reprezenta conștiința omenească în toată splendoarea ei. De asemenea, spre deosebire de literatura premodernă, unde insistența asupra elementelor concrete și a detaliilor senzoriale era specifică stilului vulgar și subiectelor care țineau de subjugarea omului de către materie, odată ce materialul și senzorialul au încetat să mai fie *temnița* spiritului pentru a deveni *obiectul* lui, decorul material concret a putut servi drept fundal oricărei narații, independent de natura personajelor și de registrul discursiv ales.

În timp ce dualismul a asigurat autonomia intelectuală a spiritului-în-afara-lumii atribuindu-i lumii înconjurătoare omogenitatea materială care n-a încetat de atunci să o caracterizeze, teoriile contractului social au considerat desuetă noțiunea de alianță colectivă cu divinitatea și au legat existența societății umane de totalitatea hotărârilor luate în comun de indivizi. Deosebind starea naturală de starea socială și descriind întemeierea celei din urmă sub forma unui contract, fondatorii gândirii politice moderne – Hobbes, Locke și Rousseau – au afirmat prioritatea individului asupra societății care îl încorpora, fără să-i răpească drepturile naturale. Unitatea și invulnerabilitatea națiunilor născute datorită contractului social erau mai puțin sublime decât cele conferite poporului ales de pactul său cu Dumnezeul atotputernic, în schimb, în aceste națiuni individul își avea un loc clar determinat. Paralel, în virtutea separației de principiu dintre indivizi și societatea pe care au întemeiat-o, teoriile contractului social au stimulat reflecția asupra caracterului obiectiv al vieții sociale, care apărea de acum înainte la fel de omniprezentă și totuși la fel de distinctă de eul individual pe cât era și universul fizic.

În creația romanescă, difuzarea acestor teorii a coincis cu o nouă modalitate de a imagina legăturile personajului de roman cu mediul social. Înainte de epoca modernă, genurile nobile trataseră cetatea împreună cu locuitorii ei, ca pe o unitate bine închegată, lăsând pe seama satirei și a genurilor narative care denunțau imperfecțiunea morală grija de a descrie diferențele

sociale, concepute mai întotdeauna ca prilej de aservire și degradare. În romanul epocii moderne în schimb, încetând să mai fie mlaștina în care se împotmoleau sufletele imperfecte, societatea a dobândit obiectivitate și demnitate, prezența ei fiind simțită de toate personajele, bune și rele deopotrivă.

În sfârșit, romanul din secolul al XVIII-lea și gândirea morală din această perioadă au contribuit la constituirea unei noi imagini a perfecțiunii umane: sufletul frumos îndrăgostit, răspuns modern la vechea problemă axiologică și punct de plecare al unei noi viziuni asupra cuplului. Cum am observat deja, această problemă consta în a ști pentru ce, dacă idealul aparține lumii oamenilor, el rămâne atât de îndepărtat, și de ce, dacă idealul nu poate fi găsit pe această lume, valoarea lui normativă este atât de evidentă pentru toți. Epoca premodernă situase normele în afara domeniului uman, iar idealul, așa cum îl concepuse ea, se îndepărta de lumea înconjurătoare, fiindu-i în același timp exterior și superior. Omul, ființă intermediară, putea fie să-și asume imperfecțiunea și să devină sclavul materiei, fie să-și urmeze chemarea eroică și să se conformeze idealului. Astfel, numai ființele al căror suflet capta și intensifica, asemenea unui imens reflector, strălucirea normelor, puteau să servească drept model al excelenței umane. Romanul din secolul al XVIII-lea și-a pus și el aceeași întrebare și i-a dat un alt răspuns, a cărui orientare era subiectivă, deci compatibilă cu dualismul și cu ideea de contract social. Tot așa cum individul conștient trebuia să extragă din el însuși principiile care reglează mersul universului și așa cum principala misiune a societății era de a apăra drepturile inalienabile ale individului, idealul moral s-a aflat de acum înainte înscris în inima omului. După ce se consideraseră multă vreme o simplă cutie de rezonanță a unei legi venite de sus, oamenii au început să creadă că normele eterne ale perfecțiunii sunt gravate în sufletul lor. În virtutea unei operații pe care putem s-o numim *interiorizarea idealului* sau *farmecul interiorității*, orice ființă omenească, indiferent care ar fi fost locul ei în lume, era chemată să caute perfecțiunea normei în

secretul intimității sale, sufletul frumos deosebindu-se de ceilalți prin succesul care-i încununa întotdeauna căutarea.

Reorientat totodată către bogăția vieții interioare și către materialitatea universului, romanul a păstrat în centrul atenției perfecțiunea morală, dar cum nu mai exista nici un motiv să considere că sufletele frumoase care o întruchipau locuiau într-un spațiu ideal foarte diferit de realitatea cotidiană, viața de zi cu zi a dobândit o demnitate egală cu aceea a sufletelor frumoase ce trăiau în ea. Aceste suflete n-au mai simțit așadar impulsul să se despartă de semenii lor; noblețea interioară distingându-le *pe loc*, ca să zicem așa, și întrucât de aici încolo rolul lor era să iubească, să sufere și să strălucească printre ai lor, străbaterea lumii și dispersarea episodică ce caracterizau vechile romane idealiste nu mai erau necesare în romanele idealiste moderne. Prin urmare, romanul a părăsit metoda ideografică și, având drept principală preocupare raportul individual al sufletelor nobile cu lumea, s-a concentrat asupra perspectivei subiective și asupra specificității decorului material și social. Or, deoarece raportul particular dintre personaj și mediul lui social făcuse deja obiectul nuvelei serioase, romancierii din epoca modernă n-au încetat să mediteze la lecția acestui subgen. Interesându-se simultan de perfecțiunea subiectivă și de obiectivitatea lumii, romanul din epoca modernă a încercat să reprezinte în același timp izolarea individului perfect în toată splendoarea sa, specialitate a vechilor romane, și să imagineze, asemenea nuvelei, drame șocante provocate de motive complexe. Unitatea acțiunii, specialitate a nuvelei care o deosebea de marile romane alcătuite dintr-o mulțime de episoade, a devenit o cerință de care autorii romanelor idealiste moderne trebuiau să țină seama. În sfârșit, interesul simultan acordat interiorității protagonistului și raportului individual cu mediul i-a încurajat pe scriitori să dezvolte veridicitatea descriptivă și efectele de imersiune în lumea concretă și deci să evoce trăirea imediată a personajului în toată bogăția sa psihologică și senzorială.

INTERIORIZAREA IDEALULUI. *PAMELA* ȘI *JULIE SAU NOUA HÉLOÏSE*

De-a lungul secolului al XVIII-lea, oamenii au continuat să citească marile romane idealiste din secolele precedente, așa cum o arată *Biblioteca universală a romanelor*, care a apărut în ajunul Revoluției Franceze, fiind un amplu *Reader's Digest* ce acoperea toată această literatură. Cu toate acestea, în prima treime a secolului, producția de opere noi se situa cel mai adesea în tradiția picarescului și a nuvelei. Prodigioasele povestiri ale lui Robert Challes (*Franțuzoaicele ilustre*, 1715) sunt o mărturie despre vitalitatea nuvelei, în timp ce romanele serioase ale lui Marivaux (*Viața Marianei*, *Țăranul ajuns*) și *Cleveland* de Abatele Prévost (al cărui ultim volum a fost publicat în 1739) îmbinau lecțiile romanului eroic și picaresc, populându-și însă universurile cu personaje naive și sincere, întru câtva asemănătoare cu cele ale nuvelei.

Marivaux a imaginat o formă de roman care se adaptează la noua conjunctură intelectuală și morală, satisfăcând o parte dintre exigențele ei. În *Viața Marianei* (1731) și în *Țăranul ajuns* (1734), frumusețea morală e adăpostită în interioritate și fiecare ființă omenească, indiferent care i-ar fi originea și destinul, este chemată s-o scoată la iveală. *Viața Marianei*, istoria unei tinere de origine nobilă pe care împrejurările au despărțit-o de familie, reamintește intriga din *Etiopicele*, morala istoriei (neterminate) fiind recunoașterea de către societate a adevăratului rang al virtuoasei povestitoare. *Țăranul ajuns*, în schimb, dezvoltă o temă picarescă, ascensiunea socială a unui tânăr de la țară care cucerește inima unei femei de treabă, mult mai în vârstă decât el. Tonul prietenos al celor două romane îl face pe cititor să uite deosebirea dintre modelele lor, iar pe terenul intermediar imaginat de Marivaux, eroii lui, înzestrați cu o noblețe spontană, atrag irezistibil simpatia și bunăvoința oamenilor cumsecade. Împrumutând de la romanul picaresc discursul la persoana întâi, autorul îl pune atât în gura *picaro*-ului cu suflet bun, cât și în a tinerei care și-a pierdut familia, personaj a cărui fericită ingenuitate contrastează cu decăderea morală a vechilor *picaro*.

Soluția lui Marivaux, care constă în civilizarea genului picaresc, merge în același sens cu reflecția asupra exotismului, practicată în aceeași epocă de Addison (1711) și de Montesquieu, ale cărui *Scrisori persane* au fost publicate în 1721. Rolul personajului ingenuu este jucat la acești autori de *străinul*, amerindian ori persan, care, uimit de ciudățenia moravurilor europene, le descrie pe larg și amănunțit. Trebuie totuși să observăm că persanii lui Montesquieu, care nu sunt naivi decât la Paris și doar când e vorba să observe obiceiurile și instituțiile franceze, dau dovadă de o remarcabilă luciditate când e vorba de personajele rămase în Persia. La Montesquieu, ingenuitatea este mai curând suportul satirei sociologice decât obiectul gândirii romanești, în timp ce pentru Marivaux inocența Marianei constituie însuși resortul acțiunii, calitatea care, asigurându-i simpatia generală, îi îndulcește soarta. Tema naivității a fost reluată mai târziu atât de romanul sentimental (Oliver Goldsmith, Bernardin de Saint-Pierre), cât și de romanul de moravuri (Tobias Smollett, Fanny Burney). Formula lui Marivaux ocupă însă un loc esențial în reforma idealismului romanesc, fără îndoială pentru că ea obține efectul de imersiune bazându-se numai pe analiza morală, fără a pune în valoare percepția senzorială a lumii, nici caracterul imediat al trăirii personajelor.

Primul roman care a asociat în mod magistral noblețea oamenilor simpli, bogăția vieții interioare, materialitatea universului și unitatea de acțiune a fost *Pamela sau Virtutea răsplătită* de Samuel Richardson (1741). Această operă a reușit să facă o sinteză inedită între romanul idealist, picaresc și nuvelă: ea a inventat o nouă întruchipare a eroinei virtuoase, a plasat-o într-o intrigă ale cărei numeroase episoade se îndreptau fără nici o abatere spre un final unic și i-a atribuit un discurs totodată secret și profund moral. Eroina romanului, Pamela Andrews – simplă servitoare în casa Domnului B. – povestește la persoana întâi cum rezistă în fața tentativelor de seducție întreprinse de tânărul aristocrat. Domnul B. atacă și Pamela se apără neobosită, dar în cursul luptei poziția personajelor unul față de celălalt se schimbă și, după fiecare împotrivire,

respectul stăpânului pentru servitoare crește. După ce fură și citește scrisorile Pamelei către părinții ei (însuși textul romanului), Domnul B. este uluit de noblețea interioară a tinerei și o cere de soție. Pamela, căreia în fond stăpânul nu-i e indiferent, acceptă.

Castitatea desăvârșită a unei fete de origine modestă este o temă veche a nuvelei; iar dubla noutate a romanului lui Richardson a fost că a creat prin intermediul acestei teme echivalentul modern al eroinelor romanului elenistic și că a făcut-o să-și povestească necazurile la persoana întâi. Asocierea dintre perfecțiunea evidentă a personajului, condiția socială modestă și mărturisirea la persoana întâi contrazicea convențiile în vigoare, care atribuiau servitorilor un rol comic și păstrau povestirea la persoana întâi pentru mărturisirea faptelor care trebuiau să fie bine ascunse. În nemiloasa lui parodie, *Shamela* (1741), Henry Fielding atacă tocmai caracterul neverosimil al unui personaj de origine modestă care perorează asupra propriei perfecțiuni. În micul roman al lui Fielding, Shamela e o servitoare prea puțin virtuoasă, care povestește cum încearcă să-și seducă stăpânul pentru a-l lua de bărbat. O serie de episoade nostime, modelate după intriga din *Pamela*, înlocuiesc idealismul eroinei lui Richardson cu cinismul nerușinat al Shamelei. Parodia își atinge scopul, acela de a demonstra că eroina din *Pamela* este un personaj neverosimil, fără să poată însă discredita cu adevărat romanul lui Richardson.

Căci Pamela, descendenta eroinelor de roman idealist, este într-adevăr, ca și ele, o ființă-din-afara-lumii, care trăiește sub protecția Providenței și a cărei forță neînduplecată e în stare să reziste oricărei adversități. Deși de origine umilă, frumusețea ei excepțională e marca unei alegeri cvasidivine, iar virtutea inflexibilă – semn că nu depinde de mediul în care a așezat-o întâmplarea. Rădăcinile Pamelei se află în altă lume. Desigur, autorul abandonează ideografia vechilor romane idealiste, iar anecdota încearcă să se păstreze în limitele verosimilului. Interioritatea vrăjită, inima Pamelei, iar nu vocația divină este aceea care o conduce pe calea strâmtă ce duce la fericire. Dar

contrastul – moștenit din romanele idealiste – dintre perfecțiunea și invulnerabilitatea eroinei, pe de o parte, iar, pe de alta, lumea trădătoare și coruptă pe care ea o înfruntă și pe care sfârșește prin a o domina, este evident în fiecare moment al romanului.

Farmecul interiorității se face imediat simțit în povestirea la persoana întâi. Atâta vreme cât idealul e conceput ca exterior, virtutea și noblețea, calități impersonale, strălucesc în depărtare, pe când ticăloșia se ascunde în adâncul sufletului, astfel că privirea lăuntrică descoperă în străfundul inimii secretul josniciei, inaccesibil celorlalți. La Defoe, autor care imprimă eroinelor sale o remarcabilă subtilitate morală, identificarea dintre discursul la persoana întâi și decădere rămâne una dintre premisele narației. La Richardson în schimb, narația la persoana întâi suferă o adevărată conversiune morală. Sursa idealului fiind sufletul eroinei, aceasta radiază spontan – și în secret – frumusețe și forță interioară. Prin urmare, ea însăși trebuie să vorbească despre sine pentru că nimeni altcineva n-ar putea înțelege și descrie din afară comorile de sensibilitate și curaj ascunse în sufletul ei. Noutatea acestei perspective stă tocmai în trăsătura pe care *Shamela* lui Fielding o subliniază și o respinge, deoarece – pare a spune tradiționalistul Fielding – dacă Pamela ar fi o persoană cu adevărat virtuoasă, de ce ar avea ea nevoie să-și povestească viața? Și de ce ne-ar comunica autorul scrisorile unui asemenea personaj, dacă nu pentru a-i dezvălui mizeria morală? În pofida uimirii lui Fielding, Richardson este acela care a înțeles așa cum trebuie noua perspectivă subiectivă: de acum înainte interioritatea avea să devină lăcașul unei nebănuite splendori morale, iar sufletul frumos avea să fie privit drept autoritatea cea mai sigură pentru tot ceea ce privește această splendoare.

Frumusețea morală revelată de mărturia la persoana întâi este mai puternică decât raporturile sociale exterioare. Dacă tânărul stăpân al Pamelei își schimbă atitudinea față de victima lui de îndată ce-i citește scrisorile e pentru că servitoarea, obiect considerat inferior al dorințelor sale, se dovedește egala

stăpânului, întrucât posedă o sensibilitate și o conștiință morală a căror valoare știe să o exprime. Prin simplul ei devotament față de ideal, servitoarea virtuoasă îl subjugă pe stăpânul rămas sclav al instinctelor. Interiorizată, lecția romanelor elenistice și eroice dă roade, iar individualitatea-în-afara-lumii, pe care aceste romane o evocau în termeni idealizați și prea puțin verosimili, devine aici accesibilă tuturor celor care știu să-și cultive interioritatea în viața de toate zilele. Protecția acordată de Providență elibera eroii romanelor elenistice din cătușele contingenței pământești; aici, farmecul interiorității se arată mai puternic decât diferențele de nivel social.

Totuși, această frumusețe morală nu presupune întotdeauna o perfectă cunoaștere de sine: Richardson împrumută din tradiția verosimilului moral penumbra interioară și privirea nesigură asupra sinelui. În ciuda atenției pe care o acordă celor mai mici evenimente și gânduri, Pamela nu explică niciodată de ce ea, femeia cea mai virtuoasă din lume, continuă să rămână fără un motiv întemeiat în casa unui om care reprezintă un pericol grav pentru virtutea ei. Episodul evadării nereușite este cel mai elocvent dintr-un lung șir de ezitări neclarificate. Închisă din porunca Domnului B. într-o casă de țară, Pamela izbutește să iasă din grădină și ajunge pe un câmp învecinat, când întâlnește un taur care, povestește ea, „se uita drept la mine cu ochi fioroși, mari cât cepele sau așa mi se păreau, din cauză că nu pot suferi taurii“[1]. Înspăimântată, tânăra femeie se întoarce în grădină. După cum mărturisește, aspectul animalului nu e înspăimântător decât pentru că ea nu poate suferi taurii: frica încercată de femeia captivă exagerează intenționat obstacolul care o împiedică să scape. În fond, tânăra dorește să rămână la discreția persecutorului său, pe care îl iubește fără să-și dea seama. În *Clarissa* (1748) aceluiași autor, eroina se îndrăgostește tot fără știrea ei de un seducător lipsit de scrupule, care o violează în timp ce doarme. Ca și în *Pamela*, sentimentele Clarissei sunt evidente pentru cititor, dar nu și pentru povestitoare. Cu Richardson, arta veridicității morale reușește astfel să descrie nu numai comportamente enigmatice și fără nume (ca acela

al lui Anselmo din *Curiosul imprudent*), nu numai necunoașterea de sine privită din exterior (ca aceea a domnului de Clèves din *Principesa de Clèves*), ci și autoiluzionarea morală surprinsă chiar în actul discursului la persoana întâi.

Concomitent cu frumusețea interioară și necunoașterea de sine, perspectiva subiectivă susține și face credibilă unitatea acțiunii chiar în sânul diversității episoadelor. În *Pamela*, această unitate este obținută prin simplitatea anecdotei și prin numărul redus de personaje. Un stăpân libertin încearcă să-și seducă frumoasa servitoare prin mijloace brutale; rezistându-i, ea își face educația morală, iar cei doi, care nu erau conștienți de profunzimea sentimentelor lor, mărturisesc la sfârșit că se iubesc cu adevărat. Dacă anecdota luată în ansamblu vădește o unitate proprie nuvelei, descoperirea reciprocă a personajelor, temă pastorală, cunoaște o mai amplă dezvoltare în timp. Richardson prezintă deci principala aventură – răpirea și captivitatea Pamelei –, ca pe un eveniment neobișnuit și fulgerător, dar și ca pe o serie interminabilă de mici nenorociri impuse de soartă. Brutalitatea unui stăpân față de o servitoare virtuoasă este una dintre situațiile revoltătoare care fac obiectul nuvelelor, dar amănuntele captivității, împărțite într-o suită de episoade din ce în ce mai neplăcute, ne fac să ne gândim la tema exilului ori a întemnițării nedrepte, atât de frecventă în vechile romane idealiste. Numărul redus de personaje și decorul domestic sunt moștenite de la nuvelă, dar succesiunea lineară de evenimente neașteptate e un procedeu favorit al romanului idealist.

Decizia de a prezenta ansamblul întâmplărilor numai din punctul de vedere al Pamelei intensifică efectul captivității sale percepute în totalitate, dar și pe al numeroaselor episoade care o compun. Efectul de imersiune este atât de puternic, încât cititorul resimte răpirea și captivitatea protagonistei ca pe niște acte profund injuste. În cursul înșiruirii de episoade, cititorul se află, ca să zicem așa, încătușat alături de prizonieră, care își mâzgălește în singurătate scrisorile, în așteptarea următoarei mișcări a Domnului B.[2] Rezultă o narație cu caracter obsesiv, în care fiecare agresiune venită din afară este amplificată de

angoasa așteptării. Dacă, în romanele idealiste, loviturile destinului reușesc doar atâta vreme cât îi iau prin surprindere pe eroi, aici, dimpotrivă, victima este terorizată mai ales de persecuțiile care nu au avut încă loc. Relatarea captivității Pamelei este o suită de amânări, cele câteva întâmplări propriu-zise fiind precedate de lungi perioade de așteptare, de conversații frivole cu doamna Jewkes, paznica mârșavă a eroinei, și de spaima ei crescândă în fața amenințărilor viitoare. Una dintre marile descoperiri pe care *Pamela* le-a lăsat moștenire numeroșilor săi imitatori a fost arta de a evoca temporalitatea trăirii imediat următoare, jocul intim al orbirii, al anticipării, al angoasei și al speranței.

Întrucât narația urmează desfășurarea timpului trăit, veridicitatea descriptivă dobândește o dimensiune senzorială și psihologică extrem de eficientă. Spre deosebire de Defoe, ale cărui descrieri scrupuloase și simț al limbii vorbite ofereau cititorului o imagine fidelă și obiectivă a poziției sociale a personajelor, la Richardson nesfârșitele amănunte care ies de sub pana Pamelei evocă în egală măsură adevărul concret al lumii și stările afective ale personajului care o observă. Așadar, arta descriptivă a lui Richardson nu mai are doar o funcție *testimonială*, ca și când cititorul ar fi membru într-un juriu care trece în revistă toate faptele disponibile în căutarea pieselor probatorii. Această artă are în plus, ba chiar mai cu seamă, funcția de *revelator psihologic*, făcându-ne să vedem lumea ficțională așa cum îi apare ea personajului și contribuind astfel la reprezentarea indirectă, dar foarte convingătoare, a stărilor sale de spirit. Iat-o pe Pamela ascunsă în micul său cabinet de lucru, gândindu-se la evadare și la părinții ei, dar necontenind să scrie nici în timp ce se desfășoară acțiunea: „*După ora unsprezece.* Doamna Jewkes a urcat în cameră și s-a culcat, rugându-mă să nu mai întârzii mult după ea. Să cadă într-un somn de moarte bestia trădătoare! Nu am văzut-o niciodată atât de amețită și asta îmi dă speranțe. Am încercat din nou și văd că-mi pot trece ușor capul între gratii. Sunt bine pregătită și sper că în curând o să-i aud sforăitul, semn că doarme adânc. Acum sigilez acestea și celelalte

hârtii ale mele, ultimele, iar restul îl las pe seama Providenței. Dumnezeu să vă binecuvânteze pe amândoi [părinții mei] și să ne prilejuiască o întâlnire fericită, dacă nu aici, măcar în ceruri. Amin." (*Pamela,* p. 222). Să se observe minuțiozitatea descrierii: paznica beată abia a urcat, iar Pamela „speră s-o audă îndată sforăind".

Până la urmă, tot farmecul interiorității se află, chiar dacă indirect, la baza noii tehnici descriptive, transformând în ceva infinit de prețios și demn de interes tot ce vede, aude și simte personajul. Reprezentarea temporalității trăite și observarea detaliilor concrete prin mijlocirea experienței directe a personajului au ca rezultat o enormă profuziune de notații banale, de-a dreptul inutile din punctul de vedere al istoriei povestite. În loc să meargă direct la esența fiecărui eveniment, așa cum ar fi făcut predecesorii săi, Richardson preferă să-i prezinte cititorului nu ceea ce e pertinent pentru desfășurarea narației, ci ceea ce pare pe moment important pentru Pamela. Ca urmare, limbajul, care de obicei comunică în cuvinte puține și în general abstracte lumea exterioară, urmărește în acest roman, pas cu pas și cu interminabile ocolișuri, lumea așa cum e ea percepută *aici* și *acum* de conștiința eroinei. Frumusețea interioară a acesteia își proiectează noblețea asupra celor mai mici și mai neînsemnate aspecte ale experienței, asupra a tot ce retorica narativă premodernă elimina din narație pentru a o face eficientă. Într-o lume în care conștiința morală își atribuie rolul de Providență, privirea individuală, exprimată prin discursul la persoana întâi, sfințește tot ce atinge. De unde brusca, enorma, irezistibila expansiune a reprezentării experienței directe în roman, în detrimentul clarității și al conciziei.

*

În anii care au urmat publicării *Pamelei* și a *Clarissei,* inovațiile lui Richardson au stârnit două reacții polemice importante. Pe de o parte, *Tom Jones* de Fielding (apărut în 1749, doar la un an după terminarea *Clarissei*) a pus energic în

discuție validitatea sistemului richardsonian, pe de alta, *Julie sau Noua Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau (publicat în 1761, la doar treisprezece ani după *Clarissa*) acceptă și reia ceea ce am numit farmecul interiorității, respingând însă reprezentarea temporalității trăite și a varietății senzoriale a lumii. Din acest punct de vedere, Rousseau era discipolul lui Marivaux, ceea ce îmi permite să disting între versiunea engleză a idealismului modern, care insistă asupra caracterului direct al trăirii, și versiunea franceză, care dă prioritate analizei în termenii abstracți ai psihologiei morale.

Romanul epistolar al lui Rousseau dezvoltă teme care descind din romanele cavalerești (pasiunea împărtășită, consumată în secret și fără acordul explicit al părinților), din pastorală (jocul dragostei și al prieteniei), precum și din nuvela serioasă (nepotrivirea dintre iubire și căsătorie). Prima parte povestește iubirea dintre frumoasa Julie, fiica baronului d'Étange, și preceptorul ei, Saint-Preux, căruia i se dăruiește de la bun început. Această legătură se lovește însă de o serie de obstacole: baronul refuză să aibă drept ginere un simplu profesor. Rămasă însărcinată, Julie pierde prematur copilul, iar mama Juliei moare de durere după ce descoperă corespondența dintre cei doi îndrăgostiți. În a doua jumătate a romanului, Julie, care-și adoră tatăl, se mărită cu bărbatul pe care i l-a ales el: domnul de Wolmar, un ateu plin de virtuți. După extazul dureros al pasiunii pentru Saint-Preux, Julie descoperă pacea căsătoriei. Wolmar, care se împrietenește cu Saint-Preux, îi încredințează rolul de preceptor al copiilor lui. Fericită și făcându-i fericiți pe cei din jurul ei, Julie moare, îmbolnăvindu-se după ce își salvează fiul de la înec.

Ca și Richardson, Rousseau vrea să înfățișeze eroi moderni la fel de demni de admirație ca și cei din romanele idealiste de odinioară și, urmând exemplul romancierului englez, continuă și aprofundează interiorizarea acțiunii și a normelor. Fiecare dintre cele trei personaje principale ale romanului (Julie, Saint-Preux și Wolmar) are un suflet generos, în interiorul căruia se petrece cea mai mare parte a intrigii. Semănând cu Pamela și Clarissa,

eroina din *Noua Héloïse* nu aparține lumii obișnuite, cu toate că modelul contrastiv al lui Rousseau nu este romanul elenistic cu eroi neînfricați, ci romanul cavaleresc și pastorala, genuri ale căror personaje sunt mistuite de pasiune și de îndoială. Julie este tot așa de frumoasă ca Astreea, la fel de liberă și de mândră ca Oriana, iubita lui Amadís; gândurile îi sunt întotdeauna nobile, acțiunile generoase, ea inspiră dragoste și un respect aproape religios celor care o înconjoară, însă sufletul ei, spre deosebire de Haricleea, dar asemenea păstorițelor și prințeselor medievale, este vulnerabil, gata să fie tulburat, capabil de sentimente contradictorii. Ca și în *Pamela*, decorul romanesc este adus pe pământ: pădurea unde se refugiază Amadís, Arcadia, regatul de vis din Forez iau înfățișarea unei Elveții muncitoare și pașnice; sentimentele cavalerilor și păstorilor lasă aici locul iubirii libere și căsătoriei dictate de înțelepciune; vitejia romanescă și fericirea pastorală se convertesc în prietenia trainică dintre aceste suflete frumoase. O dublă evoluție „dezvrăjește" decorul și sfințește interioritatea personajelor.

În romanul lui Rousseau, interioritatea ajunge să devină principala scenă a evenimentelor romanești, prea puține episoade având un veritabil corespondent în lumea exterioară. Printre episoadele „reale" care au importanță în acest roman se numără abia vreo șase: Julie se dăruiește preceptorului ei, baronul d'Étange se opune legăturii cu Saint-Preux, pierderea sarcinii, mama eroinei descoperă corespondența celor doi îndrăgostiți, Julie se mărită cu domnul de Wolmar, salvează viața fiului său și moare. Celelalte întâmplări sunt pur interioare. „Cât de schimbat sunt numai în câteva zile! Câtă amărăciune se amestecă în dulceața apropierii de tine! Ce triste gânduri mă asaltează! Câte piedici mă fac să prevăd temerile mele! O, Julie, ce nenorocit dar al cerului e un suflet sensibil!" exclamă Saint-Preux (Partea I, Scrisoarea XXVI) la puțină vreme după ce Julie îi mărturisește dragostea ei.[3] Eroul rătăcește prin păduri, se avântă pe stânci, visează la iubita sa, o imploră să lase deoparte himera castității. Această furtună interioară o convinge pe Julie (Partea I, Scrisoarea XXIX). Oriana nu i s-a oferit lui Amadís decât

după ce l-a pus la încercare alungându-l de lângă ea. Așteptând să fie chemat de iubita lui, Frumosul Tenebros petrece zile îndelungate de disperare în adâncurile pădurii. Saint-Preux obține aceleași favoruri grație câtorva gânduri melancolice.

Pe de altă parte, *Noua Héloïse* înfățișează personaje al căror suflet adăpostește nu numai furtuna sentimentelor, ci și norma morală care trebuie să le conducă. Julie este perfect stăpână pe ea însăși, iar răspunderea seducerii ei nu-i revine cu siguranță doar lui Saint-Preux. Afișând în templul Astreei cele Douăsprezece Table ale Legilor Dragostei, Céladon preciza că aceste legi fuseseră promulgate de însuși Amor, divinitate transcendentă care ordonă oricărui îndrăgostit să le respecte „sub amenințarea de a-și atrage dizgrația sa“[4]. Personajele din *Noua Héloïse* își conduc iubirea după legile pe care le descoperă în propriul lor suflet. Absorbită și digerată în măruntaiele personajului, divinitatea și-a transferat puterile sufletului Juliei. Acest suflet va fi de acum înainte conducător al ființei omenești, îndrumătorul simțurilor și garantul comportamentelor.

Prima lege promulgată de el fundamentează un nou regim al castității. Nu mai e vorba să fie învins trupul – închisoarea materială a sufletului – în numele unui ideal de ordin spiritual, dimpotrivă, acest trup trebuie să fie condus de sufletul îndrăgostitului, care, singur, poartă răspunderea lui. Taina căsătoriei nu mai este deci necesară pentru a sfinți unirea îndrăgostiților, întrucât iubirea adevărată este deja o taină sacră. „Nu știu dacă mă înșel“, îi scrie Julie lui Saint-Preux în toiul iubirii lor secrete (Partea I, Scrisoarea L), „dar mi se pare că adevărata iubire este cel mai neprihănit dintre legăminte. Cu focul ei divin, ea știe să ne purifice preferințele naturale, concentrându-le într-un singur obiect. […] Inima nu urmează simțurile, ea le îndrumă; le acoperă rătăcirile cu un văl fermecător. […] Adevărata dragoste, întotdeauna sfioasă, nu-și smulge favorurile cu îndrăzneală; ea le fură cu sfială. […] Flacăra ei onorează și purifică toate mângâierile“ (p. 138).

Datoria și virtutea retrăgându-se în interiorul personajului, aprecierea acțiunilor individuale de către colectivitate nu se mai

bazează pe compararea acestora cu norma exterioară, ci pe acceptarea binevoitoare a raţiunilor intime care le motivează. Judecata morală presupune deci simpatia, înţelegerea celuilalt, recunoaşterea dreptului său de a stabili legile care îl privesc. Domnul de Wolmar este întru totul de această părere atunci când, mai târziu, primeşte cu seninătate mărturisirile Juliei şi îi acordă lui Saint-Preux prietenia lui. În comunitatea ideală pe care o formează aceste trei personaje, perfecţiunea umană rezidă în acordul dintre preceptele interioare şi conduita adoptată; principalul criteriu de judecată înseamnă să te asiguri că instanţa supremă, sufletul, şi-a dat aprobarea pentru fiecare acţiune. E adevărat că, despărţindu-se de primul ei iubit, Julie descoperă existenţa unei Fiinţe eterne, martoră a virtuţilor şi adevărat model al perfecţiunilor noastre (Partea a III-a, Scrisoarea XVIII), dar această descoperire nu anulează supremaţia sufletului, ci o întăreşte. Singurele conflicte posibile, pare a spune Rousseau, sunt provocate de partizanii normei exterioare, în cazul de faţă tatăl Juliei, care se opune căsătoriei cu Saint-Preux din prejudecăţi sociale, şi mama ei, al cărei ataşament exagerat faţă de vechea idee de castitate o face să moară de durere atunci când descoperă iubirea fiicei sale. Dar aceste conflicte nu sunt irezolvabile, deoarece, în virtutea principiului de simpatie şi înţelegere, deţinătorilor noii ordini morale le revine însărcinarea de a menaja sensibilitatea celorlalţi. Este unul dintre motivele pentru care Julie se căsătoreşte cu bărbatul ales de tatăl ei.

Interiorizarea moralităţii lasă loc aici la ceea ce s-ar putea numi o *ideografie subiectivă*: Rousseau îşi prezintă personajele prin intermediul unor idei abstracte care se realizează neobosit într-o infinitate de circumstanţe. Efectul ideografic e subliniat de simplitatea intrigii şi de absenţa aproape completă a suspansului. Rousseau evită într-adins supralicitarea dramatică din romanele lui Richardson, basorelieful format de aşteptare, anticipare şi angoasă. Rarele evenimente hotărâtoare din roman au loc rapid, aproape fără pregătire. Julie îi mărturiseşte lui Saint-Preux iubirea încă din Scrisoarea a IV-a a primei părţi

și se unește cu el câteva pagini mai departe. Mama Juliei moare la fel de brusc – dintr-odată Julie anunță: „Ea nu mai este" (începutul Scrisorii V din Partea a III-a), fără să dea alte precizări despre natura și evoluția bolii care a răpit-o. Atunci când se oprește asupra propriilor sentimente, Julie le numește mai degrabă în termeni abstracți, în loc să le urmărească desfășurarea: „Suflet pur și neprihănit, soție demnă și mamă incomparabilă", scrie ea despre doamna d'Étange, „te afli acum într-un lăcaș de glorie și fericire; iar eu, lăsată pradă remușcării și disperării, lipsită pentru totdeauna de îngrijirile, de sfaturile, de dulcile tale mângâieri, sunt pierdută pentru fericire, liniște și nevinovăție; nu mai simt pierderea ta; nu-mi mai văd decât rușinea; viața mea nu mai e decât suferință și durere" (p. 315).

Caracterul abstract al discursului influențează și reprezentarea temporalității. Pe când în *Pamela* cititorul e martor al fiecărui moment din viața eroinei, aici discursul personajelor rezumă elocvent emoțiile pe care ele le-au trăit. „În sfârșit, vălul s-a sfâșiat", scrie Saint-Preux după ce aflase că Julie, tulburată de moartea doamnei d'Étange, nu mai vrea să-l vadă; „această lungă iluzie a pierit; această dulce speranță s-a stins. […] Timpul și-a reluat încetineala în clipele disperării mele, iar plictiseala măsoară în ani lungi rămășița nenorocită a zilelor mele" (Partea a III-a, Scrisoarea VI, p. 317). Pe tonul reveriei, Saint-Preux ne prezintă aici în rezumat sentimentul intim al timpului, nu însăși experiența acestui sentiment.

Interioritatea rousseauistă este, ca și cea reprezentată de Marivaux, o interioritate retorică. În proza lui Richardson, discursul la persoana întâi permite cititorului să privească mersul lumii de la aceeași fereastră și în același timp cu personajele, care, spontane și transparente, povestesc ce văd și ce aud cu adevărat. La Rousseau, personajele nu îi dau niciodată voie cititorului să privească el însuși ce au văzut ele efectiv, ci își formulează trăirea ca pe un șir de abstracțiuni. Iată-l pe Saint-Preux evocând singuratic amintirea Juliei (Partea I, Scrisoarea XXVI). „Acolo, Julie, nefericitul tău amant se bucură de ultimele plăceri pe care le va gusta poate în această lume. De acolo, prin văzduh și prin

ziduri, îndrăznește în secret să pătrundă până în camera ta. Chipul tău fermecător îl izbește încă; privirile tale iubitoare îi readuc la viață inima muribundă; aude sunetul vocii tale dulci; îndrăznește să mai caute în brațele tale delirul pe care l-a trăit în boschet. [Saint-Preux face aluzie la primul sărut pe care i l-a acordat Julie, povestit în Scrisoarea XIV.] Zadarnică fantomă a unui suflet agitat care se rătăcește printre dorințele sale! Degrabă silit să mă reîntorc la mine, te contemplu cel puțin în amănuntele nevinovatei tale vieți: îți urmăresc de departe ocupațiile zilei și mi le reprezint în clipele și locurile unde le-am fost uneori martor fericit" (p. 91). Fiecare frază proclamă rafinamentul vorbirii și arta distanțării. Naratorul se desemnează pe el însuși la persoana a treia („nefericitul tău amant"), nu precizează niciodată conținutul reveriilor sale altfel decât printr-un termen general, preferabil însoțit de un epitet comun („chipul tău fermecător", „privirile tale iubitoare", „vocea ta dulce"). Referirea la amănunte e anulată de abstracțiunea determinărilor, chiar în momentul în care naratorul o pronunță: „amănuntele vieții tale nevinovate" rezumă „ocupațiile zilei tale" și „clipele și locurile unde le-am fost uneori martor fericit". Când scrii „amănunt" înseamnă că te ferești să-l dai.

Precizia abstractă a discursului se regăsește în descrierile decorului exterior. În partea a patra a cărții, Saint-Preux îi povestește prietenului său englez, lordul Edouard Bomston, o plimbare pe lacul Geneva în tovărășia Dnei de Wolmar: „am ajuns în curând la mai mult de o leghe de mal. Acolo i-am explicat Juliei toate părțile care alcătuiau splendidul peisaj ce ne înconjura. Îi arătam de departe gurile Ronului, al cărui curs impetuos se oprește dintr-odată după un sfert de leghe și pare că se teme să nu păteze cu apele sale noroioase cristalul azuriu al lacului. O făceam să observe fortificațiile ascuțite ale munților, ale căror unghiuri corespondente și paralele formează, în spațiul care le desparte, un pat demn de fluviul care îl umple" (Partea a IV-a, Scrisoarea XVII, p. 515). Saint-Preux nu povestește un peisaj, ci un discurs despre un peisaj („îi explicam Juliei", „îi arătam", „o făceam să observe"). Acest discurs ia forma unei

disertații perfect structurate și agrementate cu epitete și personificări („impetuosul curs" al Ronului, care „pare că se teme să nu păteze […] cristalul azuriu al lacului"). Personajul nu-și părăsește niciodată postul de control retoric, de unde elimină cu grijă primele impresii, amănuntele ilogice, tot ce ar putea sugera densitatea concretului.

Dacă retorica lui Rousseau ascunde concretul este ca să scoată în evidență cunoașterea nuanțelor psihologiei morale. Precizia analizelor și varietatea vocabularului moral fac din *Noua Héloïse* o adevărată culme a literaturii „cazuiste", aceea care explorează complexitatea interioară vizibilă. Saint-Preux o revede pe Julie după căsătoria acesteia: „Mă întorc, o văd, o simt. O, milord! O, prietene… Nu pot vorbi… Adio, teamă! Adio teroare, spaimă, respect uman! Privirea, strigătul, gesturile ei îmi redau într-o clipă încrederea, curajul și puterea" (Partea a IV-a, Scrisoarea VI, pp. 420-421). Personajul multiplică termenii care descriu pasiunile sufletului – frică, teroare, spaimă, respect uman, încredere, curaj – cu siguranța unui pictor care combină culorile. Desigur că succesul atât de durabil al romanului lui Rousseau s-a datorat și admirabilei precizii a acestui vocabular.

Judecată în raport cu istoria romanului, psihologia lui Rousseau indică totuși o retragere strategică a observației morale. *Noua Héloïse* descrie cu o neegalată precizie planurile interioare accesibile privirii subiective, neglijând, în schimb, tot ce scapă acestei priviri. Suntem departe aici de pătrunderea augustiniană a lui Cervantes ori a doamnei de La Fayette, autori ale căror personaje nu se înțeleg prea bine pe sine, nedominându-și pasiunile, dar încă și mai departe de arta lui Richardson, care știa să sugereze prin chiar discursul actorilor înclinațiile și dorințele care îi încearcă fără să-și dea seama. Desigur că viața interioară a personajelor idealizate ale lui Rousseau nu e lipsită de profunzime: cum ar fi posibil, dată fiind uriașa cantitate de sentimente și de păreri care le agită, dată fiind, de asemenea, atenția conștiincioasă cu care Rousseau pune în scenă farmecul interiorității? De altfel, acestei interiorități vrăjite trebuie să-i

atribuim optimismul moral al lui Rousseau și distanța care separă *Noua Héloïse* de nuvela serioasă: un roman în care o căsătorie cu un necunoscut urmează marii pasiuni fără ca vreo rivalitate să-i opună pe protagoniști, vrea să obțină, în contrast cu nuvela, o dedramatizare aproape totală a conflictului. Căci analizele lui Rousseau nu caută să detecteze urmele imperfecțiunii umane, ci dimpotrivă, descrie pe îndelete comorile sufletelor frumoase. Ca urmare, e prea puțin important că aceste personaje, care se delectează observându-și la infinit propriile adâncuri, își descriu emoțiile într-un limbaj abstract. Forța *Noii Héloïse* nu vine din cufundarea în trăirea concretă, ci din măreția sufletelor, principala reușită a autorului ei fiind crearea unui idealism moral coerent și absolut. Romanele idealiste de odinioară sunt astfel înlocuite (și în același timp perpetuate) de un nou gen de roman, care are drept obiect farmecul interiorității.

COMEDIA UMANĂ. *TOM JONES* ȘI *DON QUIJOTE*

Rousseau, care, ca și Richardson, vrea să descrie splendoarea interioară, nu diferă de acesta decât în ceea ce privește alegerea procedeelor narative care o reprezintă. Și cu toate că soluția lui Jean-Jacques, care constă în a respinge atât analiza morală augustiniană, cât și imersiunea în realitatea trăită, poate părea la prima vedere o opțiune retrogradă, în realitate *Noua Héloïse* radicalizează reprezentarea virtuții interioare inaugurată în *Pamela* și *Clarissa*, făcând ca resorturile narative să se bazeze aproape în întregime pe cunoașterea de sine a personajelor, o cunoaștere exprimată cu toată forța retoricii clasice.

Fielding, în schimb, care se opune fățiș lui Richardson, nu numai că respinge centrul vital al idealismului modern, adică farmecul interiorității, dar rezistă celorlalte inovații recente, bazându-se pe tradiția comică. Fielding scrie (și cu ce siguranță!) ca și cum nici eroul-în-afara-lumii, nici obiectivitatea naturii și a societății, nici splendoarea sufletului frumos n-ar fi fost inventate. Romanele lui nu cunosc nici o despărțire între

individ și lume: nici pe aceea a romanelor elenistice, care eliberа protagoniștii din temnița materiei, nici pe aceea a romanelor idealiste moderne, care exilează sufletul excepțional „la el acasă", într-un decor și într-o societate obiectivate. La Fielding, decorul și societatea, departe de a respinge personajul, îl înconjoară mai degrabă ca o ambianță naturală pe care acesta nu trebuie s-o cucerească, ci să se integreze în ea. Sufletul nobil conceput ca model al perfecțiunii inimitabile lipsește din aproape toate scrierile lui Fielding, ai cărui eroi imperfecți sunt supuși greșelii chiar când iubesc sincer virtutea.

Romanul în proză, consideră Fielding, are drept scop să observe adevărul etern al naturii umane și nu să inventeze o nouă virtute imaginară: prin urmare, menirea lui nu e să concureze genurile nobile, ci să se conformeze adevăratei sale poziții în ierarhia genurilor. Teoretician inspirat de Aristotel – și care își explică răbdător opțiunile în capitolele ce deschid fiecare dintre cele optsprezece cărți ale romanului *Tom Jones* –, Fielding consideră evident adevărul conform căruia reprezentarea imperfecțiunii și a greșelii are, prin definiție, o latură comică. Dat fiind că romanul, ca întreprindere narativă de mare întindere, aparține familiei epice, ruda sa cea mai apropiată este epopeea eroi-comică, gen parodic ilustrat de Ariosto, al cărui poem *Orlando furioso* (1516) brodează ironic pe seama poemelor epice medievale. Scris în proză și vorbind nu de eroi și principi, ci de bărbați și femei întâlniți în viața de toate zilele, romanul este „un poem eroic în proză" care se îndepărtează hotărât de idealismul eroic, păstrând însă nivelul stilistic propriu parodiilor nobile.

În opoziția sa față de idealism, Fielding face apel și la cea mai cunoscută parodie a romanelor cavalerești, *Don Quijote* de Cervantes, operă care dobândise la începutul secolului al XVIII-lea o nouă importanță în evoluția genului. Multă vreme de la apariție (în 1605 prima parte, în 1615 cea de a doua), succesul lui *Don Quijote* fusese succesul unui text comic și inteligent, dar ai cărui cititori ar fi fost foarte surprinși să afle că el inaugura o nouă eră în istoria romanului. Acest public avea

într-un fel dreptate, căci deși ținta principală a ironiei în *Don Quijote* era idealismul cavaleresc, opera nu se reducea la aspectele comice: ea punea la dispoziția cititorului o adevărată antologie de specii narative și cărți cu pilde contemporane, cuprinzând pastorala, nuvela, povestirea picarescă, dialogul erasmian, critica literară și elocvența morală, fiecare dintre ele fiind preferabilă idealismului exagerat al romanelor cavalerești. Om al timpului său, Cervantes știa să facă deosebirea dintre capacitatea diverselor genuri narative de a prezenta idealul și imperfecțiunea, păzindu-se cu grijă să condamne în bloc toate romanele idealiste. Prin gura personajelor sale (*Don Quijote*, Partea întâi, cap. VI), Cervantes își mărturisea afecțiunea pentru *Amadís*, prima victimă a parodiei quijotești, descris drept cea mai bună dintre toate cărțile care s-au scris în acest gen, care ar trebui iertată pentru că e unică în felul ei. Autor al pastoralei *Galateea* (1585), Cervantes, care, după cum am văzut, urma să-și încheie cariera cu *Muncile lui Persiles și ale Sigismundei* (publicat în 1617), „etiopice" creștine de care era extrem de mândru, făcea parte dintre oamenii de litere care, la sfârșitul secolului al XVI-lea și la începutul celui de al XVII-lea, condamnau romanul cavaleresc, exprimându-și preferința pentru idealismul romanului grec, de curând redescoperit. Abia în secolul al XVIII-lea, odată cu înflorirea *noului* idealism romanesc, adversarii acestui curent – în special Fielding și contemporanul său Tobias Smollett – i-au acordat lui *Don Quijote* locul, pe care l-a păstrat de atunci încoace, de strămoș al romanului ironic, sceptic și antiidealist.

Omul, va părea de acum încolo că spune *Don Quijote*, nu se poate despărți în nici un fel de lumea căreia îi aparține: rădăcinile lui nu sunt înfipte în cerul romanelor idealiste, ci în pământul condiției sale muritoare. Individul-în-afara-lumii, înarmat cu o putere inflexibilă, și eroul aflat în luptă cu forța universală nu sunt decât himere și ficțiuni livrești, iar idealul urmărit de Cavalerul Tristei Figuri nu e inspirat de zeii înșiși, ci provine din lecturi prost digerate. Oricât ar fi de pasionant, exemplul lui Amadís nu reprezintă în realitate un exemplu:

lectura corectă a lui *Amadís* și a celorlalte romane cavalerești trebuie să facă deosebirea dintre conținutul moral al textului – pledoaria în favoarea îndatoririlor cavalerești și curtenitoare – și supraidealizarea narației care transmite acest mesaj. Greșeala lui don Qujote este că a crezut în această supraidealizare și că a luat *ad litteram* ca model de viață ceea ce nu e în realitate decât o reprezentare ideografică a valorilor promovate. Nu e mai puțin adevărat că bravul don Quijote descoperă în lecturile sale o înțelepciune superioară, care îi modelează bunele maniere și frumoasele discursuri, astfel încât una dintre cele mai frecvente situații din romanul lui Cervantes e uimirea prietenilor cavalerului, atunci când sunt pe rând confruntați cu nebunia și cu discernământul lui. Dacă măcar – au ei aerul să spună – bietul om s-ar fi mulțumit să adopte *spiritul* degajat de povestirile cavalerești, fără să se lase tulburat de *litera* lor.

Adversarii idealismului richardsonian, și mai ales Fielding, își dădeau bine seama că grefarea romanului idealist pe viața cotidiană, grefă operată de don Quijote în văzul lumii și prin mijlocirea aluziilor explicite la romanul cavaleresc, era exact ceea ce eroinele din *Pamela* și *Clarissa* încercau să facă, dar pe furiș. Pe când cinstitul Cavaler al Tristei Figuri proclama cu glas tare devotamentul față de modelele lui, Roland și Amadís, ipocritul Richardson o obliga pe Pamela să semene cu eroinele lui Heliodor și ale lui Madeleine de Scudéry, fără să prevină pe nimeni. Și atunci, cum să nu tragi concluzia că opera lui Cervantes combătuse *Pamela* și farmecul interiorității cu multă vreme înainte de apariția lor, demonstrând o dată pentru totdeauna că natura umană nu era în stare să interiorizeze durabil idealismul romanesc?

Și alte semne ale luărilor de poziție antiidealiste sunt vizibile în sinteza lui Fielding. El nu e singurul care a înțeles importanța lui *Don Quijote*: o mulțime de romane parodice influențate de Cervantes, printre care unul dintre cele mai cunoscute este *Farsamon sau Noile nebunii romanești* (1713), operă de tinerețe a lui Marivaux, se înverșunează să demonstreze absurditatea idealismului. *Candid* (1759) de Voltaire,

parodie a „etiopicelor", țintește mai sus, punându-se în slujba unei teze filozofice explicite: critica optimismului leibnizian. Romanul satiric *Scrisorile persane* (1721) al lui Montesquieu descrie diversitatea concretă a obiceiurilor văzută prin prisma ochilor miraţi ai unui prinţ persan, pe care dorinţa de a se instrui îl aduce în Franţa. Romanul picaresc, a cărui înclinaţie spre serios, dacă nu chiar spre tragic, am putut-o constata la Defoe, se împarte în secolul al XVIII-lea în două mari ramuri, dintre care una, reprezentată de Lesage (*Diavolul șchiop*, 1701; *Istoria lui Gil Blas de Santillana*, 1715-1735), adoptă un ton ușor, apropiat de literatura burlescă, pe când cealaltă, reprezentată de Tobias Smollett, mai tânăr cu paisprezece ani decât Fielding (*Aventurile lui Roderick Random*, 1748; *Aventurile lui Peregrine Pickle*, 1751; *Călătoriile lui Humphrey Clinker*, 1771), adoptă un pesimism moral amar și necruțător. În sfârșit, romancierii libertini, precum Crébillon-fiul (*Rătăcirile inimii și ale spiritului*, 1736-1738), înfățișează imaginea seducătoare a unei omeniri fericite în imperfecţiunea, ușurătatea și gustul ei pentru plăcerile trecătoare.

Continuând aceste reușite antiidealiste, *Joseph Andrews* (1742) și mai cu seamă *Tom Jones* (1749) înfruntă, așadar, cu mult curaj farmecul interiorității și perspectiva subiectivă. Intriga din *Tom Jones*, celebră pentru abilitatea înlănțuirilor ei, povestește soarta unui copil găsit, crescut în casa onorabilului domn Allworthy împreună cu Blifill, fiul legitim al surorii lui Allworthy. Impulsiv și zăpăcit, dar bun la suflet, Tom rivalizează cu ipocritul Blifill la inima frumoasei Sophie Western, însă în urma intrigilor acestuia este alungat din casa lui Allworthy. Sophie, pe care toți vor s-o mărite cu Blifill, fuge și ea. O serie de episoade îl duc pe Tom, mare seducător, la Londra, unde Sophie vine să-l caute. După diverse aventuri, Tom se află pe punctul de a fi spânzurat, când se descoperă că el e în realitate primul născut (nelegitim) al surorii lui Allworthy. Fratele său vitreg Blifill își primește pedeapsa pentru uneltirile lui, în timp ce Tom, recunoscut ca moștenitor al lui Allworthy, o ia de soție pe Sophie.

Intrigile lui Richardson, care nu au de obicei decât un singur fir principal, se organizează într-o structură obsesivă ce subordonează povestirea perspectivei individuale a personajelor. Multiplicând firele intrigii, Fielding domină în totalitate un subiect care se dovedește prea complicat pentru ca personajele individuale să-i poată stăpâni originile și consecințele. Avantajul soluției lui Richardson este, bineînțeles, intensitatea psihologică. Dar ea lasă nesatisfăcută nevoia – bine slujită de Fielding – de a reflecta destinul uman dintr-un punct de vedere impersonal și ireductibil la egocentrismul personajelor. Fielding refuză să adopte concentrarea nuvelei, și, deși respinge idealismul romanelor eroice ale unor Gomberville, La Calprenède și Domnișoara de Scudéry, imită construcția lor complexă și armonioasă, precum și intrigile încâlcite, întotdeauna dezvoltate și rezolvate în mod ireproșabil.

Respingerea perspectivei individuale este tot atât de evidentă în felul în care povestitorul, plin de ironia proprie poemelor eroi-comice, privește motivațiile comportamentului personajelor sale. Într-o scenă pe bună dreptate celebră (cartea V, cap. V), Tom, îndrăgostit de Sophie, se prezintă la fosta lui amantă, Molly Seagram, femeie de moravuri ușoare, ca să-i anunțe sfârșitul legăturii lor. Familia ei îl informează mai întâi pe Tom că Molly nu e acasă, dar sora acesteia îl anunță, cu un zâmbet răutăcios, că Molly se află în pat, în podul casei. Fără să protesteze, Tom urcă și se găsește, spre marea lui surpriză, în fața unei uși închise cu cheia. Protagonistul (și cititorul) vor descoperi foarte curând că Molly are o întâlnire amoroasă în pod, dar pentru moment ei o văd în pragul ușii pe care o deschide până la urmă, asigurându-l pe Tom că nu-l auzise. Ca să descrie figura încurcată a lui Molly fără totuși să-i trădeze deocamdată secretul, povestitorul, devenit raisonneur, formulează o judecată asupra naturii umane, într-un limbaj ales, care contrastează cu vulgaritatea situației: „S-a băgat de seamă că bucuria și tristețea ajunse la culme au efecte foarte asemănătoare; și când unul sau altul dintre aceste simțăminte ne surprinde pe neașteptate, ne cufundă într-o atât de groaznică tulburare, încât ne

face uneori să ne pierdem până și judecata". Molly, zăpăcită de apariția neașteptată a domnului Jones, „câteva clipe, ea nu fu în stare să exprime bucuria nemărginită pe care cititorul o poate bănui fără nici o greutate". Cât îl privește pe Tom, „el fu încântat că putea în sfârșit s-o vadă, încât uită pentru un răstimp de Sofia și de pricina pentru care venise".[5]

Această mică scenă de comedie pune față-n față două personaje dintre care unul, surprins în flagrant delict de duplicitate, nu reușește destul de repede să simuleze bucuria falsă, iar celălalt, orbit de dorință, nu poate nici să ducă la bun sfârșit proiectul virtuos pe care-l plănuise, nici să interpreteze corect semnele inducerii în eroare. Povestitorul prezintă evenimentele pe un fals ton grav, prefăcându-se că adoptă în fiecare moment punctul de vedere părtinitor și greșit al personajelor, pentru a-l lăsa deoparte imediat ce situația se schimbă. Câteva clipe mai târziu, Tom își revine și-i explică lui Molly de ce trebuie să se despartă. Izbucnind în suspine, fata îl asigură pe Tom de iubirea ei. Dar un covor atârnat, care ascundea un colț al podului, se desprinde, descoperind, lipit de perete, un bărbat care nu e altul decât filozoful Square, preceptorul lui Tom și al lui Blifill. „Zărindu-l pe Square", ne informează autorul, Molly „se lăsă să cadă pe spate de-a latul patului țipând că-i pierdută și cuprinsă fiind de cea mai crudă deznădejde". Disperarea personajului îi inspiră imperturbabilului raisonneur o milă maliționsă: „Biata copilă, încă neștiutoare în ale meseriei, nu ajunsese la acea treaptă de stăpânire de sine care vine în ajutorul femeilor de la oraș în astfel de împrejurări" (*Tom Jones,* p. 255). Filozoful Square, prezentat în capitolele precedente ca un pedant care propovăduiește virtuțile antichității greco-romane, este tratat pe același ton. Cum se pot împăca predicarea virtuții și aventurile clandestine ale lui Square? „Filozofii sunt plămădiți din carne și oase, ca toți ceilalți oameni", răspunde raisonneurul. „Ei știu foarte bine cum pot fi înfrânate dorințele și pasiunile, cum pot fi disprețuite atât durerea cât și plăcerea; această știință, foarte ușor de însușit, le înlesnește neasemuit de plăcute subiecte de meditație; practica însă devine supărătoare,

chinuitoare chiar; și, din această pricină, însăși înțelepciunea care le dezvăluie principiul îi îndeamnă să se ferească de punerea lui în aplicare“ (p. 253).

După cum arată acest exemplu, departe de a fi dominate de aspirația către perfecțiune ori de mizeria lor morală – așa cum e cazul eroilor din romanele idealiste și, respectiv, din cele picarești – sau cel puțin de dorința de a delibera în mod coerent, personajele lui Fielding acționează în majoritatea cazurilor sub puterea impulsurilor prost justificate , pe care încearcă să le ascundă sub discursuri prea puțin verosimile. Departe de ochii lumii, actorul se strecoară printre principiile înalte și purtarea sa condamnabilă, astfel că numai naratorul îi bănuiește mizeria și o scoate la lumina zilei. Dar acest denunț nu e niciodată făcut pe un ton amar sau revoltat: așa sunt oamenii, pare a spune Fielding, iar slăbiciunile, viciile, precum și puțina cunoaștere de sine sunt trăsăturile naturale ale condiției lor. Înțelepciunea genului eroi-comic în proză stă în descrierea acestor trăsături cu o indulgentă ironie.

Protagoniștii din *Tom Jones* nu se desprind niciodată cu adevărat de mediul lor, deși câte o revoltă trecătoare îi face să părăsească pentru o vreme casa părintească. Lumea largă în care ajung se dovedește în cele din urmă a fi compusă din câteva locuri familiare, frecventate mereu de aceiași oameni. Trei procedee împrumutate de la Cervantes – ubicuitatea familiei și a prietenilor, multitudinea măștilor și magnetismul locurilor – evocă un univers care, dincolo de încercările la care pare a-i supune pe protagoniști, rămâne în fond un spațiu prietenos, ospitalier, protector. Datorită ubicuității prietenilor și mulțimii măștilor, un mic număr de personaje e în stare să populeze eficient spațiul imaginar. Astfel, în *Don Quijote*, cavalerii rătăcitori care îl provoacă pe eroul principal, ca și frumoasele în primejdie care-i imploră ajutorul, sunt în realitate vecinii și prietenii săi ce uneltesc pentru a-l face să se întoarcă în satul lui. În *Tom Jones*, acțiunea îl pune pe erou în legătură cu un grup redus de actori care revin mereu, aparținând în cea mai mare parte familiei sale ori oamenilor lui Allworthy și jucând diferite

roluri (astfel, Partridge este pe rând profesor de latină, bărbier și tovarăș de drum al lui Tom; doamna Waters, soția căpitanului Waters, care-l seduce pe Tom la Upton, nu e alta decât Jenny Jones, presupusa lui mamă etc.). Călătoria protagonistului din satul natal până în orașul Upton și la Londra nu este, până la urmă, decât un prilej de a face turul rudelor și prietenilor.

Ospitalitatea lumii imaginare este amplificată de magnetismul spațiului, care îi atrage pe actori exact acolo unde acțiunea are nevoie de ei. Așa cum în prima parte din *Don Quijote* aproape toate personajele se îndreaptă spre hanul lui Maritornes (cap. XXXII și următoarele), în *Tom Jones* la hanul din Upton se adună Tom, Sophie, tatăl ei, Partridge, doamna Waters, un anume domn Fitzpatrick, care va juca un rol secundar în deznodământ, și avocatul Dowling, deținătorul secretului nașterii lui Tom, care străbate viforos romanul în toate direcțiile. Ciocnindu-se unii de alții fără alt motiv aparent decât nevoile intrigii, personajele par a ajunge pe scenă numai ca să se urmărească, să se ocolească, să cadă unul în brațele celuilalt sau să se pocnească reciproc sub privirile publicului. Și, la fel ca în comedie, în spatele slabelor pretexte și al coincidențelor neverosimile se simte coeziunea și bunătatea esențială a lumii ficționale, care va rezolva la sfârșit neînțelegerile, va dejuca planurile răilor, va da orfanilor părinți bogați și îi va reuni pe îndrăgostiți.

Inventatorul-povestitor care duce la bun sfârșit această intrigă cu multe fire, raisonneurul care remarcă distanța dintre discursul triumfal și conduita adesea reprobabilă a personajelor, și poeticianul care explică, la începutul fiecărei părți, semnificația operei sunt reuniți la Fielding într-un singur rol de o considerabilă forță. Observator imparțial și amuzat al personajelor lui, ale căror slăbiciuni le dezvăluie cu abilitate, Fielding strecoară remarci prudente, adesea la fel de pătrunse de ironie ca și punerea în scenă a episoadelor. Acest inventator-povestitor-raisonneur, care posedă o fizionomie morală proprie și se află la cârma morală a povestirii, nu poate fi redus la un simplu narator, deoarece el nu se mulțumește să prezinte și să comenteze istoria, ci își asumă deschis un rol de organizator,

ba chiar de creator al relatării. Această voce, care conversează cu aceeași bonomie despre comedia umană și despre meseria de romancier, aparține oare în mod direct scriitorului? E greu de negat. Putem totuși face distincția între personajul istoric în carne și oase Henry Fielding și persoana morală care inventează și povestește *Tom Jones*. Această persoană n-ar putea fi desemnată altfel decât cu numele de *autor* – ființă ideală care creează și controlează istoria, care o pune în pagină, o comentează, îi asigură echilibrul moral și artistic și o oferă el însuși, prin viu grai, cititorului.

Definit astfel, autorul a fost desigur întotdeauna prezent mai mult sau mai puțin vizibil în textele romanești. Totuși, ceea ce realizează Fielding este o promovare fără precedent a acestui rol, o adevărată *consacrare a autorului*. Inaugurând un nou raport între vocea care povestește romanul și lumea ficțională pe care el o descrie, această promovare este un eveniment de prim ordin în istoria romanului modern. În romanul idealist, perfecțiunea eroilor, menită să inspire admirația și modestia cititorului, îi impune autorului o anumită discreție. Din când în când, autorul intervine în romanul cavaleresc prin cuvântări cu caracter moral, chiar prin scurte considerații despre organizarea povestirii. Dar aceste intervenții sporadice rămân naive: discursul povestitorului, al raisonneurului și al artistului nu fuzionează încă într-un tot armonios. Acesta este, poate, motivul pentru care gândirea morală și reflecția asupra societății omenești se concentrează, în romanul cavaleresc, în planul vorbirii personajelor. Elocvența morală constituie domeniul lui Amadís – și al lui don Quijote – mai mult decât al autorului. În genul picaresc, în schimb, mizeria personajelor e atât de mare, încât autorul preferă să le lase să se exprime singure, de parcă s-ar teme să vorbească în nume propriu despre niște creaturi atât de jalnice. Nuvela tragică își ia drept obiect forme mai puțin de disprețuit ale imperfecțiunii umane și, prin urmare, se potrivește atât cu relatarea la persoana a treia, cât și cu tiradele moralizatoare. E adevărat că scurtimea genului și caracterul fulgerător al evenimentului central descurajează intervențiile

prea evidente ale autorului, a cărui voce moralizatoare riscă să dilueze concentrația povestirii. Nu e întâmplător că cei mai buni nuveliști (Boccaccio, Cervantes, Saint-Réal, Doamna de La Fayette) se feresc să ia prea des cuvântul în calitate de autori, pe când cei care o fac (François de Rosset, Jean-Pierre Camus) sunt pe drept cuvânt considerați prea guralivi. În sfârșit, metoda richardsoniană, atribuind oamenilor obișnuiți forța morală rezervată odinioară eroilor idealizați, le dă cuvântul din motive exact opuse celor care-i motivau pe scriitorii picarești. În timp ce Moll Flanders și Roxana trebuie să se apere singure, fiindcă nimeni altcineva n-ar putea concepe asemenea abisuri de corupție, mărturia Pamelei e demnă de încredere tocmai pentru că ea însăși este un personaj totodată real și perfect.

La Fielding, respingerea idealismului nu înseamnă o întoarcere la lipsa de demnitate picarescă, ci duce la crearea unei lumi în care personajele se află la jumătatea drumului dintre noblețe și ticăloșie. O asemenea lume, mai ales când ea e reprezentată într-o operă atât de complexă ca *Tom Jones*, are nevoie de prezența unui povestitor învestit cu o mare autoritate asupra diferitelor aspecte ale intrigii. Imperfecțiunea comică și caracterul real al evenimentelor merg în același sens, dar această realitate nu formează decât un nor trecător ce ascunde ordinea universală, care până la urmă sfârșește prin a învinge: un motiv în plus pentru ca în spatele mulțimii de evenimente să se afirme prezența unui inventator și a unui maestru al realității, adevărată providență artistică ce calculează cu grijă rolurile ordinii și dezordinii, pentru plăcerea cititorului. Stângăcia morală a personajelor produce la rândul ei un fel de turbulență axiologică, cerând intervenția permanentă a unei instanțe morale. În sfârșit, noutatea opțiunilor artistice merită să fie explicată și apărată. Aceste sarcini diverse (coordonator al lumii ficționale, maestru al realității, ghid moral, teoretician) pot fi foarte bine îndeplinite în mod tacit, așa cum se întâmplă în *Don Quijote*. Dacă Fielding înțelege să le formuleze explicit chiar în cadrul operei e pentru că, opunându-se farmecului interiorității, el încearcă să recucerească deliberat și explicit nu numai adevărul

imperfecțiunii umane, ci și stăpânirea discursului narativ, pe care autorul *Pamelei* o pusese în întregime la dispoziția personajului. Promovarea prezenței autorului în textul romanului a fost, deci, la origine o reacție împotriva idealismului romanului modern și împotriva efectului său imediat, abandonarea simultană a discursului narativ și a autorității morale în mâinile personajului.

ROMANUL LUDIC. *TRISTRAM SHANDY* ȘI *JACQUES FATALISTUL ȘI STĂPÂNUL SĂU*

Cu toate că, inițial, locul autorului în romanele lui Fielding era un mod de a respinge idealizarea interiorității, promovarea vocii autorului a mers în același sens cu progresul bunăvoinței și simpatiei universale, a căror importanță avea să fie demonstrată convingător de scrierile lui Rousseau și ale lui Adam Smith. Căci odată ce virtutea și datoria se retrag în interioritatea ființei omenești, comunitatea nu-și mai judecă membrii comparând purtarea lor cu norma exterioară, ci ascultă și acceptă cu simpatie rațiunile intime care le motivează. La Fielding, deși vocea autorului își bate constant joc de imperfecțiunea personajelor, indulgența ironiei, precum și respectul cu care tratează dreptul lor de a se înșela, arată perfect că un nou regim moral era pe cale de a se instala și că de acum încolo simpatia pentru meritele unui individ comporta și o anumită indulgență față de greșelile lui. Fără exemplul acestei voci, al preciziei, autorității morale, toleranței, urbanității și umorului ei, e greu de imaginat cum ar fi putut scrie Lawrence Sterne și Denis Diderot *Viața și opiniunile lui Tristram Shandy, Gentleman* (1760-1767), respectiv *Jacques fatalistul și stăpânul său* (1773-1775?).

Profitând de lecția lui Fielding, cele două lucrări, a lui Sterne și a lui Diderot, se plasează în tradiția narațiilor parodice și burlești dintre secolele al XVI-lea și al XVIII-lea, care depășesc cu bună știință convențiile mimetice, ca să se amuze pe seama artei de a povesti: e vorba de proza lui Rabelais, a lui Sorel și a lui Swift. Când apar Sterne și Diderot, devine clar că în

interiorul acestei tradiții trebuie făcută o deosebire între operele într-adevăr greu de clasat, atât din punctul de vedere al genului, cât și al tehnicilor de reprezentare (*Pantagruel*, *Francion* ori *Gulliver*), și lucrările pur și simplu ludice, al căror scop este punerea în scenă, pe un ton glumeț, a însești procedeelor artei prozei, în detrimentul transparenței narative. În această ultimă categorie de texte se situează romanele lui Sterne și Diderot, opere care poate că n-ar fi existat dacă însăși natura romanului n-ar fi fost pusă la îndoială de dezbaterea care opunea noul idealism susținut de Richardson scepticismului ironic reprezentat de Fielding.

Tristram Shandy respinge ferm toate premisele interiorizării idealiste: istoria povestită aici la persoana întâi nu este a naratorului, intriga e în orice caz inexistentă, personajele lipsite de vlagă. La prima vedere, opera se prezintă ca autobiografia unui personaj care nu reușește să-și relateze, în sute de pagini, decât primii cinci ani de viață, digresiunile ocupându-i tot timpul. Prins în capcana propriei voci, Tristram preferă să peroreze despre tatăl lui, Walter Shandy, și despre unchiul Toby, amânând la nesfârșit cuplarea rolurilor – aici incompatibile – de povestitor și actor. Unele rudimente de intrigă există totuși, deoarece Walter Shandy vrea să fie din nou tată, iar Toby, fratele său, se străduiește să-și găsească o nevastă. Fericirea familială nu poate fi însă atinsă: Walter, căruia îndeplinirea îndatoririlor conjugale nu-i face nici o plăcere, și-a pierdut primul fiu și nu speră mare lucru de la cel de al doilea născut, Tristram, a cărui urâțenie și posibilă impotență (sugerată de o lovitură primită sub pântec) nu prevestesc nimic bun. Toby, care a suferit și el o lovitură de același fel la asediul orașului Namur și nu mai are, de fapt, dreptul să aspire la fericirea conjugală, își petrece timpul reconstruind în mod obsedant operațiunea militară care i-a distrus bărbăția. Astfel, povestea întrunește tocmai absența condițiilor de realizare a unui roman ori a unei biografii obișnuite, adică prezența unor personaje tinere, sănătoase, înzestrate cu o mare poftă de a se afirma, în pofida piedicilor, fie în felul aventurierului Tom Jones, fie al prea virtuoasei

Clarissa. Personajelor din *Tristram Shandy* le lipsește energia vitală, indispensabilă pentru dezvoltarea intrigii.

În absența unei intrigi bine construite și a personajelor viguroase care s-o pună în mișcare, doar capriciilor sinuoase ale discursului le rămâne să dea viață textului. Suspansul, în *Tristram Shandy*, nu provine din surpriza oferită de acțiunile neașteptate, ci din întorsăturile neprevăzute pe are le iau vorbele naratorului. Plăcerea invenției lingvistice e mai puternică decât logica evenimentelor, iar discursul învinge, suplinind narația. Sărind de la engleză la latină, de la descriere la predică, de la povestire (mereu întreruptă de nenumărate aparteuri) la digresiunile erudite, naratorul captează atenția cititorului, îl zăpăcește, îl hipnotizează. Efectul e, până la un punct, asemănător cu cel al romanelor în care personajele sunt persecutate de capriciile Fortunei, numai că aici tensiunea e cauzată nu de jocul evenimentelor, ci de acela al discursului care le povestește, dar le și ocultează. Vocea povestitorului devine adevăratul loc de desfășurare al contingenței narative.

Volubilitatea lui Tristram eliberează limbajul de legăturile sale – atât de importante la Richardson – cu lumea materială: aceasta nu e amintită decât pentru a fi imediat neglijată. Descrierea caporalului Trim, valetul unchiului Toby (Partea a doua, cap. XVII), reprezintă un bun exemplu: „Stătea înaintea lor cu trupul mlădiat și aplecat în față doar cât să facă un unghi de optzeci și cinci de grade și jumătate cu podeaua; ceea ce ritorii cu scaun la cap, cărora le și hărăzesc acestea, știu prea bine că este adevăratul unghi persuasiv de incidență; poți să vorbești ori să predici din orice alt unghi, fără îndoială – doar se face asta în fiece zi –, dar cu ce urmări, judecați și domniile voastre."[6] Nu va fi, de altfel, decât începutul unui amplu elan oratoric. Dar direcția acestuia poate fi de pe acum observată: pornind de la un amănunt concret povestit în registru comic (plecăciunea caporalului și unghiul descris de ea), naratorul schimbă tonul și interlocutorul, ca și când nici nu i-ar păsa de amănuntul respectiv. Câteva rânduri mai jos, descrierea transformă personajul în marionetă, continuând să afișeze obiectivitatea

și precizia: „Stătea – cum iarăși vă zic, ca să vi-l puteți înfățișa dintr-o privire – cu trupul mlădios și oarecât aplecat în față, cu șapte optimi din greutatea sa cumpănită pe piciorul drept, cu stângul (…) împins oleacă – nu în lături, și nici înainte, ci undeva pe la mijloc; cu genunchiul ușor îndoit, doar atât cât să treacă de hotarele frumosului." (*Tristram Shandy*, p. 142)

Ca și la Rabelais, valurile lingvistice inundă mesajul din toate direcțiile, reducând personajele la rolul de simple pretexte pentru avânturile oratorice ale povestitorului. Însă pe când în *Gargantua* și în *Pantagruel* aceste personaje sunt niște uriași plini de energie și de vitalitate, *Tristram* e construit pornindu-se de la contrastul dintre locvacitatea de nestăpânit a naratorului și mizeria stârpiturilor de care se ocupă. Parcurgând aceste infinite divagații, cititorul are sentimentul că între virtuozitatea discursului și sărăcia intrigii se creează o distanță profund derutantă, ca și când vechea ruptură dintre erou și lume ar fi fost înlocuită de fisura dintre istoria povestită și discursul al cărei pretext îl constituie.

Au deci dreptate cei care susțin că romanul lui Sterne prezintă pentru prima oară subiectivitatea în toată libertatea ei? Libertatea și elasticitatea spuselor omenești sunt, într-adevăr, mai bine redate de Sterne decât de oricare alt autor dinaintea lui, în afară de Rabelais. Se poate susține, de asemenea, cu drept cuvânt că, spre deosebire de Rabelais, Sterne ne face să auzim – dincolo de eliberarea vorbirii – inflexiunile ei individuale, idiosincraziile oralității, specificitatea fizionomiei sale.

Și totuși, această specificitate rămâne un efect al *prezentării* narației, fără să se comunice cu adevărat personajelor *prezentate* în cadrul ei, care sunt, dimpotrivă, reduse la dimensiuni caricaturale. Tristram exprimă liber tot ce-i trece prin minte – minte subtilă, de altfel –, dar o face ca autor al *digresiunii*, iar nu ca personaj. La drept vorbind, reprezentarea subiectivității libere *în procesul acțiunii sale în lume* este misiunea pe care își propuneau să o îndeplinească fondatorii idealismului modern – Richardson și Rousseau –, misiune pe care Sterne găsește de cuviință să o ridiculizeze la nesfârșit.

*

Mai puțin ambițios decât *Tristram Shandy* în ceea ce privește amploarea gamei discursive, *Jacques fatalistul* de Diderot duce mai departe meditația asupra raporturilor dintre puterea inventivă a autorului și jocurile vorbirii. În timp ce la Sterne sursa interesului o reprezentau divagațiile unui povestitor căruia îi place să se îndepărteze de povestire, Diderot, care își propune și el să elibereze vocea naratorului, vrea totodată, în pofida acestei eliberări, să prezinte o istorie verosimilă și completă. La Diderot, toate instanțele narației: inventator, povestitor, raissonneur, sunt surprinse cu fidelitate în plină acțiune, însă această reliefare a procedeelor narative nu se face niciodată pe tonul unei demistificări burlești; chiar dimpotrivă, farmecul specific ficțiunii intră în culisele reprezentației și comunică magnetismul său păpușarilor care trag sforile. În *Tom Jones*, autorul e prezent, dar bonomia lui volubilă, ca și ironia discretă a raisonneurului, rămân bine separate de istoria povestită, despre care se presupune că beneficiază de independența proprie lumilor imaginare. La Diderot, nu există o diferență bine marcată între fascinația anecdotei, pe de o parte, și cea exercitată de prezența mereu fugitivă a naratorului care o spune sau a autorului care o inventează, pe de altă parte. Un fel de pojghiță acoperă atât ficțiunea, cât și discursul autorului, păstrând cu grijă supremația anecdotei și imprimând digresiunilor irizarea afectuoasă a imaginarului.

Istoria, povestită de autor pe mai multe voci, de Jacques, de stăpânul său și de alții care intervin, folosește o mulțime de procedee, printre care se remarcă tehnica intrigilor multiple pusă la punct de marile romane eroice din secolul al XVII-lea, procedeul încadrărilor narative fără sfârșit, al căror model era furnizat de traducerea Galland din *O mie și una de nopți* (1704-1707), universul picaresc populat de escroci și femei de moravuri ușoare, nuvela serioasă (povestea stăpânului, episodul cu doamna de la Pommeraye povestit de marchizul d'Arcis) și descrierea amănunțită a detaliilor pusă la punct de Richardson. Totul este înfășurat într-un discurs a cărui dezinvoltură o

amintește pe aceea a lui Rabelais și Sterne (citați explicit de autor), dar care evocă de asemenea, prin insistența asupra importanței autorului, intervențiile teoretice și comentariile ironice din *Tom Jones* de Fielding. Intriga principală nu e înțeleasă decât spre sfârșitul textului, când una câte una se închid parantezele ce fuseseră pe rând deschise, și când firul istoriilor povestite de stăpân întâlnește suita narației lui Jacques. Cititorul înțelege atunci că, victimă a unei oribile trădări în dragoste, stăpânul se răzbunase omorându-l în duel pe cel care îl înșelase; Jacques, arestat și condamnat pentru această crimă pe care n-o înfăptuise, scapă din închisoare, se face tâlhar și își regăsește în același timp iubita și stăpânul, nu fără ca autorul să se distreze susținând, cu falsa modestie a unui simplu editor, că deznodământul are în el ceva fals.

Vocea autorului este mândră că poate aranja narația după pofta sa. Deschiderea textului pune de la început în evidență această libertate: „Cum se întâlniseră? Din întâmplare, ca toată lumea. Cum se numeau? Ce-ți pasă? De unde veneau? De undeva de-aproape. Unde se duceau? Parcă poți să știi încotro te duci? Ce spuneau? Stăpânul nu spunea nimic; iar Jacques spunea că-i spusese căpitanul său că tot ce ni se întâmplă, fie bine, fie rău, stă scris în ceruri“[7]. Autorului pare să-i pese prea puțin de cititor, care ar vrea să se poată descurca în labirintul istoriei; dar aceste întrebări capricioase, lăsate fără răspuns, conduc fără tranziție spre prima frază a narației povestite, frază care, după ce i-a numit explicit pe stăpân și pe Jacques (deși mai adineauri acel „ce-ți pasă?“ trecea sub tăcere numele lor), le schițează cu o singură trăsătură rapidă caracteristicile cele mai evidente în povestire: indiferența stăpânului și fatalismul valetului. După ce abia își începuse narația, autorul se întrerupe de îndată ce Jacques începe să-și povestească aventurile amoroase și se întoarce din nou către public, cu un ton zeflemitor: „Îți dai seama, cititorule, că sunt pe calea cea bună, și că n-ar depinde decât de mine să te fac să aștepți un an, doi sau chiar trei povestea dragostei lui Jacques, despărțindu-l de stăpânu-său și făcând ca fiecare dintre ei să treacă prin tot felul

de aventuri, după bunul meu plac. Ce m-ar împiedica, la o adică, să-l însor pe stăpân și să-l fac încornorat? Ce m-ar împiedica să-l îmbarc pe Jacques și să-l trimit în insule, să-și însoțească stăpânul acolo? […] Ce ușor e să scornești povești!" (*Jacques fatalistul*, p. 297). Acest pasaj, care ținteşte evident spre vechiul roman idealist, face aluzie în același timp la o foarte reală libertate de invenţiune a autorului. De fapt, întrebarea: „Ce m-ar împiedica să-l însor pe stăpân și să-l fac încornorat?" poate primi două răspunsuri, unul („Sinceritatea mea de povestitor fidel") pledând *pro domo*, altul („Nimeni!") subliniind dreptul la fantezie. Ni se amintește astfel că invenţiunea are un punct de plecare, că oratorul care se află în acel punct conduce jocul și că el întrerupe cursul povestirii cât de des vrea, fie pentru a introduce povestiri a căror legătură cu intriga principală rămâne nedeterminată, fie pentru a da cuvântul altor personaje (hangița, marchizul d'Arcis), care își prezintă la rândul lor povestirile.

Printre aceste voci secundare, a lui Jacques este cea mai demnă de reținut. Ea are sarcina de a povesti o singură istorie, aventurile personajului, fără să se depărteze vreodată de firul evenimentelor și fără să sară peste nici un amănunt. Iată-l, rănit la genunchi, tocmindu-se pentru prețul îngrijirilor: „*Felcerul*: Douăzeci și cinci de gologani. Ți se pare mult? *Jacques*: Prea mult; vezi dumneata, doctore, eu sunt om sărac; hai să scădem prețul la jumătate […] *Felcerul*: Cu doisprezece gologani și jumătate nu merge; dai treisprezece? *Jacques*: Doisprezece gologani și jumătate, treisprezece… Bate laba!" (p. 360). Exasperat de inutilitatea acestor detalii și curios să afle urmarea aventurii amoroase a valetului său, stăpânul îl imploră să ajungă mai repede la capăt. („Asta, Jacques, nu se poate. Scutește-mă, te rog, și nu-mi mai descrie nici casa, nici firea doctorului; nici cum se simțea doctoreasa…", p. 362). Atunci Jacques se preface că îi îndeplinește dorința și sare la sfârșitul poveștii: „Păi, dacă ești așa de grăbit, hai să iubesc". Și începe să descrie o brunetă înaltă cu mâini frumoase, pe care stăpânul, adaugă Jacques, le-a luat de multe ori într-ale lui, pe furiș. „Ia fii mai lămurit!", îi

cere atunci stăpânul curios, iar Jacques, căruia acum i se cer *detalii*, consimte să le ofere, cu condiția de a reveni la metoda povestirii detaliate, și deci de a se întoarce în casa chirurgului (p. 363).

Diversele voci personifică moduri diferite de a povesti: de partea autorului, eleganta risipă de informații, când împărțite cu dărnicie, când refuzate, fără ca nici o regulă să le poată prevedea apariția, tachinează și seduce cititorul, pregătindu-l pentru istoriile povestite de stăpân și de marchizul d'Arcis, istorii care aparțin tradiției nuvelei franceze și seamănă cu cele povestite de Robert Challes în *Franțuzoaicele ilustre* (1715). Sunt intrigi fulgerătoare cu caracter sentimental (atingând uneori scabrosul) și aduc în scenă o lume nemiloasă, unde ticăloșia, răzbunarea și corupția conviețuiesc cu generozitatea și nevinovăția. Ca toți contemporanii săi, Diderot se afla în căutarea virtuții moderne, pe care o prezintă aici sub înfățișarea blândei naivități, după formula descoperită de Marivaux. Eleganța ușoară a narației, *sprezzatura* ajunsă la nivelul cel mai înalt, aruncă un văl pudic peste sentimentalismul și moralismul inveterat al acestor povestiri.

De partea valetului, punctul de referință este noua estetică narativă richardsoniană, care pune în valoare mărturia trăirii cu detaliile sale concrete. Jacques ia povestirea de la capăt și, ca să spunem așa, se ține de ea, oricât de nerăbdători ar fi ascultătorii săi. S-ar zice că omul acesta nu are decât o poveste cu care să se laude, propria lui istorie, și nu se desparte de ea niciodată. Vocea autorului domină mulțimea de narații și meandrele acestora; Jacques însă, prins în interiorul poveștii lui, privește lumea prin singura ferestruică la care are acces, propriii săi ochi. Această metodă, care amintește de a lui Richardson, capătă totuși o justificare inedită: filozof, Jacques este convins de determinismul universal și, deci, de semnificația fiecărui eveniment, oricât de neînsemnat ar putea el părea la prima vedere. Numai această convingere fatalistă legitimează promovarea unor oameni umili la rolul de eroi demni de respect, deoarece, pentru ca acest rol să nu mai fie jucat exclusiv de indivizi a căror importanță socială atrage spontan privirea,

șansele de a fi observați trebuie egalizate pentru toți. Prin urmare, numai într-o lume deterministă, unde fiecare eveniment este totodată unic și esențial, toți oamenii capătă dreptul de a povesti cu mândrie ceea ce li se întâmplă. Încrederea acordată de idealismul modern sufletului frumos n-are nici un sens, pare că spune Jacques: egalitatea dintre oameni, presupunând că ea există, este rezultatul fizicii, nu al virtuții.

NOTE

1. Samuel Richardson, *Pamela*, ed. Peter Sabor, Harmondsworth, Penguin Books, 1980, p. 191; trad. rom. de Adina M. Arsenescu, *Pamela sau Virtutea răsplătită*, Ed. Minerva, București, 1987, p. 198.
2. Diderot a văzut bine că aici era vorba de cea mai frapantă inovație adusă de Richardson tehnicii romanului: „O, Richardson!" exclamă el în 1761, vorbind de *Clarissa*, „în lucrările tale, primim un rol, ne amestecăm în conversație, aprobăm, condamnăm, admirăm, ne iritățm, ne indignăm. De câte ori nu m-am surprins, așa cum li se întâmplă copiilor când sunt duși pentru prima oară la teatru, strigând: *Nu-l crede, te minte! Dacă te duci acolo, ești pierdută!*" (Diderot, *Éloge de Richardson*, în *Œuvres*, ed. André Billy, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 1060).
3. Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, în *Œuvres complètes*, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, p. 89.
4. Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, ed. Vaganay, Geneva, Slatkine, Reprints, 1966, vol. II, p. 181.
5. Henry Fielding, *Tom Jones*, trad. Francis Ledoux, Folio, Gallimard, 1990, vol. I, p. 197; trad. rom. de Al Iacobescu, *Tom Jones: povestea unui copil găsit*, EPLU, București, 1967, vol. I, p. 251.
6. Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, ed. Howard Anderson, Norton, New York, 1980, p. 87; trad. rom. de Mihai Miroiu și Mihai Spăriosu, *Viața și opiniunile lui Tristram Shandy*, EPLU, București, 1969, p. 142.
7. Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, în *Œuvres*, ed. André Billy, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 475; trad. rom. de Gellu Naum, *Jacques fatalistul și stăpânul său*, Ed. Univers, București, 1985, p. 296.

CAPITOLUL IV

Individul vulnerabil

ROMANUL GOTIC

Am văzut că autorul lui *Tom Jones* se opunea idealismului romanesc în numele slăbiciunii umane, al cărei caracter comic i se părea evident. După părerea lui Fielding, inventând un nou tip de eroină, Richardson s-ar fi îndepărtat la fel de mult de verosimil ca și vechile romane, dacă nu mai mult: noblețea interioară a Pamelei și a Clarissei seamănă până la confuzie cu aceea a prințeselor din romanul elenistic sau baroc, cu deosebirea că prințesele trăiesc într-un mediu al cărui neverosimil se potrivește cu virtutea lor fără pată, pe când perfecțiunea personajelor feminine ale lui Richardson nu pare la locul ei în decorul, realist până la obsesie, în care se mișcă. „Prea departe de natură!" pare a fi verdictul pronunțat de Fielding împotriva lui Richardson, căci pentru el imperfecțiunea e caracteristica ființelor omenești. Invers, pentru că romanul idealist modern încearcă tocmai să adapteze splendoarea eroilor romanești de odinioară la universul vieții cotidiene, i s-a făcut lui Richardson și reproșul complementar, că s-ar fi lăsat prea atras de observarea atentă a naturii și ar fi neglijat prin aceasta puterea imaginației.

Romanul gotic, subgen inventat în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, ia apărarea imaginației și se îndepărtează de realitatea concretă pentru a celebra deschis și fără falsă pudoare neverosimilul cel mai exagerat. Propunându-și să realizeze o adevărată întoarcere la romanul cavaleresc, acest gen îi reactualizează donjoanele, temnițele și monștrii fantastici,

menite să producă în mintea cititorului o impresie mai puternică – și, într-un anumit sens, mai ușor de acceptat – decât admirația provocată de grandoarea naturală, dar strict interioară, invizibilă cu ochiul liber și deci imposibil de dovedit, a eroinelor lui Richardson și Rousseau.

Acest nou gen dezvoltă în același timp o ipostază inedită a eroului de roman: personajul demonic, animat de o răutate nestăpânită și care dispune de o nemărginită cantitate de energie. Cultivarea acestui tip de erou a fost concepută, fără îndoială, ca răspuns la farmecul interiorității, care, afirmând superioritatea virtuții, o privește, asemenea romanelor elenistice, ca pe o forță inflexibilă, dar pasivă. Trebuie, de asemenea, să observăm că, în decursul secolului al XVIII-lea, statornicia și vitalitatea par a se exclude reciproc, singurele personaje care debordează de vitalitate fiind șarlatanii, destrăbălații și răufăcătorii, cei ca Roderick Random, Tom Jones și Lovelace. Prin contrast, romanul gotic lipsește sufletele nobile de puterea aproape supranaturală de care dispuneau în operele idealiste și, făcându-le sfioase și melancolice, le lasă fără apărare în fața intențiilor mârșave ale dușmanilor lor. Mai este nevoie să adăugăm că, atunci când vulnerabilitatea devine semnul exterior al virtuții, forțele răului se simt invincibile? Dacă e adevărat că deznodământul romanelor gotice aduce restabilirea providențială a ordinii și a dreptății, această restabilire își are de obicei originea mai degrabă în excesul autodistructiv al forțelor malefice decât în rezistența, cel mai adesea derizorie, pe care le-o opun personajele virtuoase.

Toate aceste trăsături – invocarea imaginației, neverosimilul scandalos al cadrului istoric, decorul medieval înfățișând temnița lumii, precum și contrastul dintre puterea personajului malefic și slăbiciunea virtuții – sunt deja prezente în cel dintâi roman gotic, *Castelul din Otranto* (1765). Făcând elogiul imaginației, își explică intențiile în prefața celei de a doua ediții. Romanul lui, scrie Walpole, este „o încercare de a îmbina cele două genuri de romane (*romance*), cel vechi și cel modern. Primul era făurit în întregime din imaginație și neverosimil,

cel de-al doilea [adaugă el, nu fără dispreț] urmărește întotdeauna, și uneori izbutește, să imite realitatea“[1]. În romanele moderne, continuă el, „inventivitatea nu e absentă […], dar marile resurse ale fanteziei au fost stăvilite printr-o foarte riguroasă fidelitate față de viața cotidiană“.

E vorba oare de o reală sinteză între cele două modalități? După cum mărturisește, Walpole utilizează resursele fanteziei pentru a face să acționeze actorii principali și le rezervă pe cele ale naturii pentru reprezentarea servitorilor. Referindu-se la personajele principale, Walpole subliniază caracterul extraordinar al situațiilor în care acestea sunt puse: „Dornic să dea frâu liber forțelor fanteziei pentru a vagabonda în voie pe tărâmul neîngrădit al născocirii, și astfel să creeze situații mai interesante, el [autorul] a voit să-și dirijeze personajele acestei intrigi dramatice în concordanță cu legile verosimilului, pe scurt, să-i facă să cugete, să vorbească și să acționeze așa cum ar face orice bărbat sau femeie de rând într-o situație neobișnuită (*as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions*)“ (*Castelul din Otranto*, p. 10). Cât despre servitori, „simplitatea purtării lor, bună să provoace aproape zâmbetul și părând să contrazică la prima vedere tonul serios al operei, nu numai că nu mi s-a părut nepotrivită, dar am conceput-o deliberat în felul acesta“. În privința servitorilor, explică Walpole, „am luat drept normă realitatea“ și adaugă: „Marele maestru al naturii umane, Shakespeare, a fost modelul pe care l-am urmat“ (p. 44). Dar, în timp ce fantezia împrumutată din romanele de odinioară constituie principala temă narativă a intrigii, momentele comice nu folosesc decât ca s-o agrementeze pe alocuri. Făcând referire la Shakespeare, autorul revendică privilegiile imaginației premoderne și restabilește cu aceeași ocazie vechea stratificare socială a raporturilor existente în lume, idealul de splendoare fiind rezervat treptelor superioare ale societății, iar insuficiența comică, oamenilor din popor. Pasiunea egalitară a unui idealism care înnobilează din interior ființele aparținând condiției celei mai umile este, așadar, abandonată.

Intriga romanului povestește căderea casei tiranului Manfred, ai cărui strămoși uzurpaseră succesiunea la principatul Otranto. Înainte de a muri, Alfonso, suveranul legitim, avea deja câțiva moștenitori, dintre care tânărul Theodore este ultimul reprezentant, lucru neștiut de nimeni. Căderea miraculoasă a unei imense căști de războinic în fața castelului din Otranto îl strivește pe Conrad, singurul fiu al tiranului. Vrând să-și asigure un descendent masculin, acesta se hotărăște să-și părăsească soția legitimă, pe Hippolita, ca s-o ia de nevastă pe Isabella, logodnica fiului său mort. Însă aceste proiecte matrimoniale sunt contracarate de un grup care îi reunește pe Hippolita, Isabella, Theodore și Matilda, fiica lui Manfred. În timp ce Isabella își caută refugiul în imensele subterane ale castelului, de unde scapă cu ajutorul lui Theodore, Matilda își găsește moartea, ucisă chiar de tatăl ei. Adevărul despre uzurparea tronului iese în sfârșit la iveală, silindu-l pe Manfred să renunțe la coroană și permițându-i lui Theodore, care îi succede, să se însoare cu Isabella.

Nimic nu e plauzibil în această intrigă, pentru că nimic nu încearcă să fie. Arhaismul afișat al ambianței vădește căutarea deliberată a unei versiuni demodate a idealismului: fără îndoială, tema legitimității familiei domnitoare putea avea rezonanțe contemporane într-o Anglie unde partizanii Stuarților erau încă numeroși, dar ideea conform căreia uzurparea politică provoacă intervențiile forțelor supranaturale trebuie să fi fost considerată cu siguranță o superstiție. De asemenea, dorința naturală de a avea urmași masculini atinge la Manfred un paroxism monstruos, căruia cititorul contemporan nu putea să nu-i observe artificialitatea. Soarta copiilor lui Manfred (Conrad și Matilda), a căror moarte e o pedeapsă pentru tatăl lor, trebuie să fi părut tare nepotrivită unui public obișnuit să citească romane în care personajele erau pedepsite sau răsplătite chiar ele, și nu prin intermediul urmașilor.

Departe de a avea ca rezultat întoarcerea la rafinamentul luminos ce scaldă romanele elenistice și imitațiile lor din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, recursul la imaginație și la

improbabilitate se înscrie într-o nouă concepție despre efectele artei asupra publicului – aceea a sublimului modern. Întunecata melancolie ce învăluie *Castelul din Otranto* se potrivește cu ideile lui Edmund Burke despre sublim, care abia fuseseră publicate în 1757. După Burke, spectacolul sublimului își are sursa în „tot ceea ce are puterea de a crea într-un fel oarecare – în mintea noastră reprezentările durerii și primejdiei, adică tot ceea ce este teribil prin ceva sau legat de elementele teribile, sau operează într-un mod analog spaimei“[2]. Ideea de durere fiind, din perspectiva lui Burke, cu mult mai puternică decât aceea de plăcere, asocierea dintre sublim, durere și pericol provoacă cea mai puternică emoție pe care e în stare s-o încerce sufletul uman. Ca și cum ar vrea să pună în practică observația cu caracter speculativ a lui Burke, Walpole acumulează fără discernământ obiectele, situațiile și discursurile înfricoșătoare, pentru a contracara slabele emoții cărora le dă naștere lectura operelor prea apropiate de natură.

Simplitatea narației sale, care se străduiește să reînnoade cu tradiția scriiturii ideografice, urmărește același efect. Nu este loc, în *Castelul din Otranto*, pentru descrierile precise, pentru miile de notații subiective, pentru comentariile fals naive ale autorului, pentru digresiuni și pentru jocurile metafictive. În acest roman, la fel ca în *Amadís* și în unele romane eroice din secolul al XVII-lea, narația nu se oprește niciodată asupra unor detalii inutile. Această rapiditate este aici motivată de dorința de a provoca groaza. În primul capitol, de exemplu, după prăbușirea căștii supranaturale care strivește corpul fragil al lui Conrad, textul comentează: „*Oroarea* priveliștii, ignoranța generală privitoare la originea acestei *nenorociri*, și mai ales *fenomenul înspăimântător* care o precedase, *l-au redus pe principe la tăcere*. Și totuși, această tăcere a fost mai lungă decât cea pe care ar fi putut-o provoca *durerea*. Își aținti privirea asupra a ceea ce ar fi vrut în zadar să fi fost o părere; și păru mai puțin preocupat de *pierderea* pe care o suferise cât de obiectul *miraculos* care o provocase. Pipăi, examină casca *fatală*…“ (*Castelul din Otranto*, pp. 21-22). Cuvintele subliniate repetă

nemilos – și în termeni abstracți – referirea la nenorocire, la pericol și la spaimă.

În practica romancierilor gotici, efectul de teroare se obține prin două metode diferite, dintre care una pune accentul pe caracterul sufocant al decorului și cealaltă pe personajele demonice. *Castelul din Otranto* pune la punct prima dintre aceste metode. Dacă intriga și stilul acestui roman nu prezintă decât un interes mediocru, dacă personajele sunt deficitare atât din punct de vedere psihologic, cât și într-o perspectivă ideografică, ambianța rămâne de neuitat. Centrul de gravitate al romanului este castelul, prezent aproape în toate scenele și apăsând greu asupra acțiunii și atmosferei. Oferind un acces ușor pentru cei care îl abordează din exterior, el e în schimb greu de părăsit, jucând astfel dublul rol de capcană și de închisoare. În acest castel-capcană, Manfred controlează tot ce se află la suprafață, sălile, coridoarele, curtea și temnițele, însă puterea lui nu se întinde și asupra labirintului din subsol. Printr-o remarcabilă inversare a simbolismului obișnuit, spațiile deschise și bine luminate – curtea castelului, sălile vaste – evocă servitutea și moartea, pe când locurile întunecate și înăbușitoare – pivnițele castelului, o grotă de la marginea mării – simbolizează libertatea, o libertate fragilă și mereu amenințată. Bazându-se pe claustrofobia instinctivă a cititorului, castelul imaginar îi captează atenția și o ține prizonieră. Cititorul *Castelului din Otranto* nu are nevoie (ca acela al *Pamelei*) să fie de partea eroilor sau a eroinelor pentru a fi subjugați: magia romanului acționează prin intermediul decorului.

Misterele din Udolfo (1794) de Ann Radcliffe creează o nouă versiune a acestui decor, de acum înainte inseparabil de stările sufletești ale personajului care îl contemplă. Într-un stil împodobit cu toată grația melancolică de care dispunea scriitura sentimentală la sfârșitul secolului al XVIII-lea, Ann Radcliffe istorisește captivitatea tinerei Emily de Saint-Aubert, orfană de bună familie, care își însoțește mătușa, doamna Cheron, la castelul soțului ei, un oarecare Montoni.

Iată descrierea castelului (Partea a doua, cap. V): „Spre sfârșitul zilei, drumul coti într-o vale mai adâncă, înconjurată aproape din toate părțile de munți ce păreau inaccesibili. La răsărit, o deschidere a peisajului lăsa să se vadă Apeninii în toată grozăvia lor întunecată. Priveliștea întinsă a stâncilor îngrămădite, coastele lor încărcate de brazi negri, alcătuiau o imagine plină de măreție, mai puternică decât orice văzuse Emily până atunci. Soarele apunea în spatele muntelui […], dar razele sale orizontale, trecând printre stânci, aureau culmile pădurii și străluceau peste turnurile înalte și acoperișurile unui castel ale cărui ziduri de apărare se întindeau de-a lungul prăpastiei. Splendoarea acestor locuri luminate era accentuată de întunecimea văii. „Iată, zise Montoni, curmând o tăcere care durase câteva ore, iată Udolfo“[3].

Emily privește cu o melancolică teamă frumoasa scenă, care combină splendide efecte spațiale (lanțurile de munți care înconjoară valea) cu jocurile de lumină (întunericul sfâșiat de flăcările galbene ale soarelui la apus). Fortăreața pe care o zărește nu este un obiect, ci o stare sufletească: „În timp ce așteptau ca servitorul să deschidă ușile dinăuntru, ea cuprinse clădirea cu o privire îngrijorată; dar întunericul care o învăluise nu-i mai permitea să distingă decât o parte din conturul său, pe care o desenau zidurile masive de apărare, și să vadă că era mare, veche și lugubră“ (p. 227).

Dacă imaginea castelului rămâne imprecisă, mai ales comparată cu știința arheologică pe care va ști să o desfășoare mai târziu un Walter Scott, e pentru că în *Misterele din Udolfo* decorul se află la originea unei tendințe onirice care antrenează în același elan personajul și întregul univers.

Același elan însuflețește *Călugărul* de Matthew Lewis (1796), dar de data aceasta efectele de groază provin din intervenția masivă a elementului demonic. Mănăstirile, castelele bântuite și temnițele subterane abundă, desigur, în această operă, dar adevăratul ei centru de interes este protagonistul, iar nu scenografia. Călugărul Ambroise, predicator renumit pentru râvna lui, se lasă sedus de frumoasa Matilda, care s-a strecurat în

comunitatea sa travestită în novice. Subjugat plăcerilor carnale, Ambroise se îndrăgostește de tânăra Antonia, una dintre enoriașele sale. Cu ajutorul malefic al Matildei, călugărul o răpește pe fată și o ascunde într-o pivniță, o violează, apoi o omoară. Arestat, Ambroise primește vizita lui Satan însuși, de la care află că Antonia era chiar sora lui și că Matilda fusese trimisă de Infern ca să-l piardă. Ca să scape de pedeapsa cu moartea, Ambroise semnează un pact cu diavolul, dar, îndată după ce l-a eliberat din temniță, noul său stăpân îl omoară. Cu toate că o intrigă secundară, care relatează suferințele unei tinere închise în pivnițele altei mănăstiri, și o povestire inserată a cărei protagonistă e legendara „călugăriță însângerată" contribuie la accentuarea ororii, cititorul reține înainte de toate ticăloșia personajului principal.

Prost scris, mediocru construit, romanul lui Lewis exercită totuși o fascinație evidentă asupra cititorilor, deoarece reușește să exploateze la maxim contraponderea gotică a romanului idealist modern. În centrul acțiunii regăsim personajul izolat de lume, dar în locul tinerelor angelice din romanul idealist, avem aici de-a face cu un bărbat total corupt și răuvoitor: sufletul frumos, convins că află în el însuși puterea de a înfrunta lumea, face loc unui suflet întunecat și slab, care cedează cu voluptate celor mai joase instincte și care are nevoie de ajutorul forțelor diavolești pentru a persevera în ticăloșie. Violența conflictului, care în literatura modernă era specialitatea realismului moral (și a nuvelei), este lipsită aici de orice motivație psihologică. Grozăvia întâmplărilor din *Călugărul*, ca și cea a decorului la Walpole ori la Ann Radcliffe, este un dat primordial, care nu are nevoie de explicații.

Această configurație inedită dezvăluie consecințele neprevăzute ale doctrinei idealiste moderne și, mai ales, în cadrul ei, consecințele divinizării eului. Descoperim acum că farmecul interiorității și absorbirea izvoarelor binelui în sufletul individual au creat o situație ireversibilă, care, interzicând orice adevărată întoarcere la imaginarul premodern, face imposibil apelul la o Providență binevoitoare. Forța ei benefică odată

aspirată de eu, încercarea de a nega puterea sufletului frumos, departe de a reda viață vechiului univers vrăjit, nu mai reușește să invoce de acum înainte decât diavolii. Această descoperire, care va avea un considerabil răsunet în secolul al XIX-lea, se propagă deja în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea mult dincolo de romanul gotic, în *Legăturile primejdioase* (1782) de Choderlos de Laclos și în romanele marchizului de Sade.

ROMANUL DE MORAVURI ȘI ROMANUL SENTIMENTAL

Reforma realizată de Richardson și Rousseau, cu toată opoziția pe care a stârnit-o, rămâne punctul de reper al romanului serios din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Romanul sentimental, ilustrat printr-o mulțime de opere dintre care cea mai mare parte s-au învechit, n-ar fi existat fără exemplul *Pamelei* sau al *Noii Héloïse*. De asemenea, nu e deloc sigur că romanul de moravuri și-ar fi căpătat forma proprie încă din acea perioadă, dacă n-ar fi avut în fața ochilor dezbaterea dintre idealism și scepticism.

Evelina (1778) de Fanny Burney, de exemplu, se situează la confluența satirei de moravuri cu romanul idealist modern și schițează un tablou critic al societății londoneze, văzut prin ochii unei tinere provinciale, inocentă și generoasă. Tonul scrisorilor Evelinei este la fel de amuzant ca și cel din *Scrisorile persane*, dar aici intriga amoroasă se plasează în centrul acțiunii și are drept obiect chiar fericirea protagonistei spectatoare. Tânără de familie bună, dar ale cărei începuturi în viață sunt dificile din cauza adversităților sorții, eroina este o reîncarnare a Mariannei, personajul lui Marivaux, de la care împrumută fermecătoarea naivitate, agrementată de un spirit de observație demn de Matthew Bramble, autorul majorității scrisorilor care alcătuiesc *Călătoriile lui Humphrey Klincker* (1771), ultimul text al lui Tobias Smollett. Atracțiile capitalei și diverșii pretendenți pe care Evelina îi întâlnește aici alcătuiesc substanța scrisorilor adresate tutorelui ei, ale căror veritabile destinatare

sunt însă tinerele cititoare dornice să învețe cum să-și găsească un soț bun. Generosul lord Orville, după ce avusese la începutul acțiunii unele îndoieli în ceea ce privește situația socială a tinerei fete, se lasă impresionat de extraordinara delicatețe sufletească de care ea dă dovadă și sfârșește prin a o cere în căsătorie. În schimb, sir Clement Willoughby, neghiob incorigibil, face numai greșeli și devine ținta disprețului Evelinei și al prietenilor ei. Mai veridică decât Pamela, Evelina nu dispune de forța sufletească ce i-ar permite să-l convertească pe acest descendent al Domnului B., însă răspândește farmecul necesar pentru cucerirea unui bărbat cumsecade, situat mai sus decât ea în ierarhia socială. Superioritatea morală a sufletelor nobile ia aici o formă mai verosimilă: reușita socială a persoanelor bine crescute.

Dincolo de trăsăturile care leagă *Evelina* atât de tradiția richardsoniană, cât și de fiziologiile picarești ale lui Smollett (noblețea înnăscută a personajului, discursul la persoana întâi, lungile descrieri ale lumii londoneze), acest text se integrează de asemenea în mișcarea inaugurată de Fielding, care privește comedia vieții umane cu o neîncredere indulgentă și generoasă. Vocea omniscientă a autorului a fost aici înlocuită, ca la Marivaux și la Richardson, prin aceea a personajelor, cu deosebirea că atenția Evelinei nu se îndreaptă către inepuizabilele comori ale propriei frumuseți interioare, așa cum era cazul în discursurile clar narcisiste ale Mariannei și Pamelei, ci spre vanitatea, slăbiciunile și foarte adesea spre calitățile înnăscute ale altor personaje.

Romanul sentimental merge în același sens, creând, într-o ambianță verosimilă, personaje virtuoase, dar nu sublime, situații dificile, dar nu tragice, soluții morale de dorit, dar nu uimitoare. O operă ca *Vicarul din Wakefield* (1766) de Oliver Goldsmith își propune să modereze neverosimilul idealismului modern pentru a-l face acceptat de public. Această operație nu se dovedește însă fără riscuri, căci e de ajuns să accepți drept plauzibilă existența sufletelor nobile în lumea prozaică în care trăim, pentru a căpăta imediat dreptul să te întrebi dacă șansele lor de victorie și de supraviețuire sunt atât de mari pe cât pare

să creadă bunul Goldsmith. Se pune întrebarea dacă interioritatea fermecată câștigă întotdeauna împotriva ostilității lumii și a imperfecțiunii inerente ființei umane.

În *Clarissa*, Richardson ridicase deja aceeași problemă, care reapare și capătă o nouă rezolvare în *Suferințele tânărului Werther* (1774) de Goethe. Această operă împacă farmecul interiorității cu verosimilul psihologic și rezolvă astfel cea mai importantă dificultate a sistemului richardsonian și rousseauist, sacrificând însă cu hotărâre forța personajului: perseverența marilor eroine ale lui Richardson, devenită simplă rezervă în romanul sentimental, se reduce aici la o lamentabilă slăbiciune. De altfel, această slăbiciune asigură unitatea acțiunii, care vădește totodată trăsăturile nuvelei clasice (mediul închis, numărul mic de personaje, conflictul irezolvabil dintre pasiune și căsătorie) și cele ale narațiunii elegiace (tonul liric, absența unui gest decisiv, deznodământul bazat pe resemnare). Povestirea reproduce jurnalul protagonistului, a cărui neputință de a acționa îi garantează în oarecare măsură veridicitatea: romanul pare a vrea să ne convingă că destăinuirile lui Werther sunt credibile pentru că nimeni n-ar fi în stare să-și inventeze un rol așa de puțin demn de admirație.

Povestea e cunoscută: tânărul erou Werther, îndrăgostit de frumoasa și sensibila Charlotte S., care trebuie să se mărite în curând cu un alt bărbat, încearcă zadarnic să se consoleze de nenorocirea lui. Neputând nici să-și urască rivalul, care e omul cel mai binevoitor din lume, nici să renunțe la visurile de dragoste pentru a se consacra unei cariere sociale – deoarece societatea îl umilește și îl respinge –, Werther alege sinuciderea.

Fiecare dintre aceste teme – farmecul interiorității devenit plauzibil datorită slăbiciunii eroului, distanța dintre acesta și mediul său, imposibilitatea celor mai nobile dorințe de a-și găsi împlinirea în lumea noastră, în sfârșit, sinuciderea personajului – este o mărturie despre atenția cu care autorul acestui mic roman a meditat la metoda lui Richardson și, poate mai mult, la a lui Rousseau. După exemplul predecesorilor săi, Goethe își inventează personajul prelucrând și actualizând un aspect

al vechii materii romanești și, așa cum Pamela moștenește trăsături de la neînduplecata Haricleea, Werther descinde (prin intermediul pastoralei secolului al XVIII-lea) dintr-o încrucișare între donna Fiammetta și melancolicul Céladon, îndrăgostita și păstorul, ale căror existențe sunt torturate de cruzimea ființei iubite. Dar dacă personajele pastoralei trăiesc într-un mediu bogat în miracole, coincidențe și travestiri, în micul roman al lui Goethe (la fel ca în povestea Fiammettei) doar sufletul lui Werther, prin intermediul privirii sale îndrăgostite, însuflețește un decor altfel foarte banal și îi dă un farmec poetic invizibil pentru celelalte personaje.

Forța idealismului modern cedează, așadar, locul magiei romantismului, cu suplimentul ei de verosimil. Într-adevăr, este mai normal să accepți că farmecul interiorității produce, ca la Werther, o stare poetică subiectivă și lipsită de consecințe exterioare palpabile, decât să admiți prodigioasa influență morală pe care virtutea Pamelei ori a Juliei o exercită asupra persoanelor dimprejurul lor. Astfel, veridicitatea eroului și neputința lui au aceeași sursă. „Wilhelm", scrie el la 18 iulie, „ce e pentru inima noastră lumea fără iubire? E ca o lanternă magică fără lumină! Îndată ce pui lampa înăuntru, pe peretele alb apar imaginile colorate" [4]. Ca o lanternă magică, dragostea eroului scaldă lumea înconjurătoare într-o aură multicoloră, alcătuită, vai, doar din umbre trecătoare.

Rezultă că aspirațiile lui Werther nu au puterea de a se realiza în pofida obstacolelor, ca acelea ale personajelor din romanele idealiste. Chiar în vârtejul încercărilor la care este supusă dragostea Haricleei, a lui Amadís ori Céladon, cititorul știe precis (și personajele bănuiesc) că dorințele lor alcătuiesc o specie aparte, a cărei apariție, dorită de Providență, este urmată inevitabil de satisfacție: sunt *dorințe-destin* care chiar din momentul nașterii lor par să fi ajuns deja în centrul țintei, asemenea unor sulițe invizibile. Încă și mai sigure, eroinele moderne – Pamela sau Julie – preiau rolul Providenței și ajung să împărtășească pasiunea protagoniștilor doar după ce îi ajută să o purifice. Nimic de felul acesta la Werther. Dorința lui

rămâne fără răsunet, ea nu-și înțelege obiectul, nu anunță, în momentul apariției ei, decât propria exaltare. E, desigur, o întâmplare că în seara loviturii de trăsnet, Lotte, contemplând natura dezlănțuită, pronunță numele unui poet la modă: „…se uită spre cer și la mine. Ochii îi erau plini de lacrimi. Mă apucă de mână și spune: « Klopstock! »", iar tânărul continuă: „O, suflet ales! Dacă ai fi văzut divinizarea ta în această privire! Aș vrea să nu mai aud niciodată numele tău atât de des pângărit!" (*Suferințele tânărului Werther*, p. 27). Forța pasiunii se îndreaptă către regatul imaginației, iar admirația pe care cei doi protagoniști o resimt pentru poetul presupus genial creează cea mai emoționantă și mai inutilă comuniune.

Dar cum ar putea dorința să se fixeze asupra obiectivului său, când personajul nu reușește nici el însuși să creadă în vraja răspândită de iubirea lui? În romanele idealiste premoderne, magia pasiunilor se bucura de o eficacitate de temut; aici, avem în schimb de-a face cu farmecele inofensive ale atmosferei, ale nostalgiei, ale suspinelor poetice. Desigur, magia aceasta e mai veridică decât cea care a precedat-o și, într-un anume sens, e mai ușor să crezi în intriga *Suferințelor tânărului Werther* decât în cea a *Etiopicelor* sau a *Pamelei*. Nu e mai puțin adevărat că, acceptând cu resemnare atât distanțarea dintre sufletul fermecat și lume, cât și ineficacitatea dorinței, romantismul cunoaște o retragere spectaculoasă în raport cu idealismul (vechi sau modern), care promova credința în forța și invulnerabilitatea individului. Sinuciderea lui Werther este concluzia naturală a acestei noi configurații. Îndrăgostitul pentru care venerația descurajează dorința („Ea e sfântă pentru mine. În fața ei, orice dorință amuțește", p. 39), sufletul care visează fără să spere cu adevărat descoperă obligația de a se retrage dintr-o lume pe care n-o pot influența.

În dezbaterea despre măreția și veridicitatea sufletului vrăjit, *Suferințele tânărului Werther* nu se raliază, așadar, nici soluției richardsoniene – interiorizarea reușită, dar neverosimilă, a idealismului romanesc –, nici autorilor care o critică, indiferent dacă în numele adevărului comic (Fielding, Sterne) ori,

dimpotrivă, pentru a promova o întoarcere completă la imaginația sălbatică (romanul gotic). Respingând implicit scepticismul moral al lui Fielding, Goethe descrie cu simplitate și convingere sufletele cu adevărat vrăjite ale lui Werther și Lotte; dar, spre deosebire de Richardson și Rousseau, el ajunge la concluzia că e imposibil ca aceste suflete să se împace cu lumea opacă din jur.

NOUL VAL IDEALIZATOR

Ca să înțelegem mai bine opțiunea romantismului, ar fi util să luăm în considerare, pe lângă dezbaterea dintre interiorizarea idealului și veridicitate, o tradiție narativă al cărei succes a fost considerabil în epoca Luminilor, dar care a încetat să mai fie productivă după primul deceniu al secolului următor. Distanțându-se de realismul descriptiv, de burlesc și de picaresc, pe scurt de tot ce suna prea comun, adică vulgar, operele aparținând acestei tradiții aspirau la satisfacerea gusturilor celor mai rafinate, într-o epocă în care romanul mai era considerat încă un gen suspect. Ca urmare, ele încercau să semene cu genurile narative înalte (epopeea, idila, pastorala), practicând o scriitură în acord cu principiile ideografice. Ilustrată de *Peripețiile lui Telemah* de Fénelon (1699) și *Templul din Cnidos* de Montesquieu (1725), această formulă a fost reluată într-un registru ceva mai puțin elevat în *Scrisorile unei peruviene* (1747) de Doamna de Graffigny, în povestirile pastorale și idilele lui Gessner (1761, 1773), *Povestea lui Agaton* de Wieland (1766-1773), *Belisario* (1767) ori *Incașii* de Marmontel (1777) și, convertită la romantismul timpuriu, ea reapare la sfârșitul secolului în *Paul și Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre (1787), *Hyperion* de Hölderlin (1799), *Atala* de Chateaubriand (1801) și *Corinne sau Italia* de Doamna de Staël (1807). În amalgamul din această listă pot fi distinse *filiera antică*, întrunind atât opere ce seamănă cu poemele epice grecești, cât și reluări moderne ale genului pastoral, și *filiera exotică*, a cărei origine tematică trebuie căutată în romanele idealiste din

secolul precedent, care atribuiau civilizațiilor noneuropene un aspect pe cât de seducător, pe atât de puțin plauzibil, precum *Polexandre* de Gomberville, *Zaïde* de Doamna de La Fayette și *Oroonoko* de Aphra Behn.

Această nouă întruchipare a rafinamentului ideografic va fi pusă în slujba a două obiective complementare. Operele cărora ea le dă naștere urmăresc, mai întâi, o perspectivă hotărât didactică, reînnodând astfel o tradiție care urcă până la *Ciropedia* lui Xenofon, și pun istoria povestită în slujba idealurilor de ordin moral și politic prezentate în mod foarte explicit, materia epică a filierei antice fiind folosită pentru a glorifica monarhia moderată și idealul de politețe aristocratică (*Peripețiile lui Telemah*, *Belisario*), în timp ce pastorala și filiera exotică apără superioritatea existenței naturale și a civilizațiilor încă apropiate de natură (Gessner, *Incașii*, *Paul și Virginia*). Grație efortului de a educa într-o formă plăcută, opere explicit filozofice, chiar erudite (*Povestea lui Agaton, Călătoria tânărului Anacharsis în Grecia* de Abatele Barthélemy, 1768), cunosc un succes pe care nu-l vor mai avea mai târziu, când metoda ideografică va fi fost cu totul părăsită și când aceste istorii de inițiere în tainele înțelepciunii se vor fi metamorfozat în romane de formare. De la *Peripețiile lui Telemah* ori *Povestea lui Agaton* de Wieland la *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (1795-1796) de Goethe și, încă mai izbitor, la *Toamna* (1857) lui Adalbert Stifter, nu era de făcut decât un pas: părăsirea decorului antic și plasarea inițierii în lumea contemporană. Și, într-o mișcare paralelă cu aceea care îl opune pe Fielding lui Richardson, opere cum sunt *Călătoriile lui Gulliver* (1726) de Swift, povestirile filozofice ale lui Voltaire, *Zadig* (1747), *Micromégas* (1752), *Candid* (1759) ori *Rasselas* (1759) de Samuel Johnson (pe filiera exotică) și *Istoria Abderiților* (1774-1781) de Wieland (pe filieră antică) reiau tematica didactică a acestei literaturi în registrul comicului elegant.

Această proză evocă, în al doilea rând, lumi imaginare îndepărtate de adevărul empiric și îi provoacă cititorului „transportul“ care reprezintă marca elevației. În acest scop, sub pana

admiratorilor literaturilor clasice, ea recuperează la sfârșitul secolului al XVIII-lea moștenirea anecdotică a mitologiei păgâne, pe care epopeile moderne cu subiecte creștine (de la Tasso la Milton) o excluseseră din domeniul epic, și revigorează vechiul idealism, slăbit de declinul marelui roman eroic. Și tot în același scop, partizanii literaturilor moderne profită de exotismul Lumii Noi. Acționând la fel și asupra pastoralei, fie că era concepută conform gustului antic, fie că povestea istorii de iubire petrecute în colonii, această elevare a invenției și a stilului a condus la o adevărată „reidealizare" a nuvelei și a romanului scurt, care au dobândit, datorită talentului unui Gessner ori Bernardin de Saint-Pierre, grația idilei. Reidealizarea, care își însușește, pe de o parte, eleganța stilistică proprie tradiției pastorale, este paralelă, pe de altă parte, cu interiorizarea modernă a idealului, căci personajele acestor opere aparțin cel mai adesea lumii reale (*Paul și Virginia*), deși afișează perfecțiunea păstorilor imaginari. Din această cauză, în pastorale și în povestirile exotice de dragoste din secolul al XVIII-lea, se recunosc atât urmele vechiului idealism romanesc, cât și cele ale recentei lui interiorizări. *Noua Héloïse* (1761) conținea într-adevăr pasaje de un elan poetic și cu un răsunet didactic demne atât de Fénelon, cât și de Wieland.

Impulsul didactic este optimist prin natură, iar noul val ideografic nu întâlnește reflecția mai recentă și mai pesimistă asupra legăturii dintre erou și lumea înconjurătoare decât în ultima treime a secolului, când se angajează să reprezinte eroi distruși de forțele malefice ale destinului sau ale istoriei: astfel, în *Incașii* – epopee tragică în proză, iliadă povestită exclusiv din punctul de vedere al troienilor –, generoșii incași sunt nimiciți de fanatismul religios și de barbaria cuceritorilor spanioli; or, în *Paul și Virginia*, fericirea inocentei perechi e distrusă de intervenția *ex machina* a uraganelor tropicale. Adversitatea destinului și cea a forțelor istorice vor acționa laolaltă în rezultatul cel mai reușit al acestei tradiții, *Hyperion* de Hölderlin, operă al cărei decor înfățișează o Grecie contemporană care,

cu toată decadența ei, moștenește ceva din frumusețea clasică celebrată de Fénelon, de Wieland și de Winckelmann.

Mai bine decât orice altă operă narativă a epocii, micul roman epistolar al lui Hölderlin descrie destinul unui personaj convins că a fost ales de zei, dar care înțelege treptat că natura divină a misiunii lui nu este confirmată de circumstanțe. Ca și în *Werther*, veridicitatea povestirii vine din înfrângerea eroului cu suflet mare și aspirații imposibil de realizat, ca și cum aceste două narații ar vrea să demonstreze că punctul vulnerabil al idealismului modern n-ar fi existența însăși a unor eroi cu aspirații supraomenești, ci succesul și fericirea care le răsplătesc întotdeauna virtuțile. Și, tot ca în romanul lui Goethe, unitatea acțiunii nu rezultă din convergența firelor intrigii într-un singur nod conflictual, cum era cazul în nuvela clasică, ci din unitatea conceptuală a destinului personajului principal, după formula pusă în valoare de romane didactice precum *Peripețiile lui Telemah* și *Povestea lui Agaton*. De altfel, prozaismul lumii înconjurătoare nu e evocat cu ajutorul unor descrieri concrete amănunțite, ca în proza lui Richardson, ci este prezentat indirect și aluziv, prin intermediul suferinței personajului dezamăgit.

Veșnic pelerin care se caută pe sine căutând un tărâm ideal, Hyperion rămâne stăpân pe el și în fericire, și în adversitate. Ceea ce urmărește el este propria maturizare, pe care vrea să o găsească în prietenie, în iubire și în acțiune. Or, această maturizare presupune, de-a lungul romanului, exigența despărțirii. Deși viața îi este marcată de trei întâlniri privilegiate, cu Adamas, maestrul lui, cu Alabanda, prietenul din tinerețe, și cu Diotima, iubita lui, deși în fiecare dintre întâlniri tânărul se află într-o comuniune avidă și bucuroasă cu sufletele apropiaților săi, eroul nu reușește să accepte aceste prietenii ca pe niște legături durabile. Adamas își părăsește discipolul după ce l-a format, dar Hyperion e cel care ia inițiativa rupturii cu Alabanda, a cărui angajare într-o societate secretă îl dezgustă, și tot protagonistul e cel care hotărăște de bunăvoie să se îndepărteze de Diotima. Fericirea dragostei seamănă prea mult cu fericirea

uitării. Evident, strămoșul acestor sentimente nu este romanul grec, în care sfințenia iubirii nu era niciodată pusă în discuție, ci destinul personajelor lui Chrétien de Troyes, Erec care nu-și îndeplinește îndatoririle cavalerești din cauza fericirii în dragoste și Yvain, care își uită îndatoririle de curtenie din pricina prieteniei cu alți cavaleri. În mod asemănător, Hyperion descoperă fericirea dragostei și a prieteniei, dar, ca și în cazul lor, această fericire nu-i este de ajuns. În această privință, destinul lui Hyperion cunoaște o măreție ce îi fusese refuzată lui Werther, care nu visa decât să trăiască liniștit lângă Lotte, sufletul lui geamăn; Hyperion, în schimb, pune mai prejos fericirea personală, consacrându-se libertății patriei sale.

În timpul războiului pentru eliberarea Greciei, el își dă seama însă că lumea în care trăiește este iremediabil coruptă, astfel încât comuniunea de frumusețe și dreptate pentru care el e gata să-și dea viața se dovedește imposibil de realizat. În asediul de la Mistra, soldații săi își masacrează fără deosebire propriii compatrioți, prizonieri în interiorul cetății. Înaintea acestei bătălii, Hyperion credea că decăderea omului îl dusese de la nevinovăția sălbatică la abrutizarea domesticirii: „Fără îndoială că omul era atunci fericit ca cerbul din codri. După nenumărați ani, dospește încă în noi nostalgia acelor zile dintâi când străbăteam pământul ca niște zei“[5]. Hyperion e îngrozit de barbaria omului și își pierde speranța.

Înfrângerea flotei în care se angajase, captivitatea, suferința și moartea Diotimei, distrusă de certitudinea că Hyperion a dispărut, adâncesc rana morală primită la Mistra. Rămas singur, tânărul rătăcește printr-o lume a cărei lipsă de omenie o deplânge. Cel care credea odinioară, lângă Diotima, că izvorul frumuseții eterne nu a secat încă, este șocat de degradarea omului modern, cu ocazia unei călătorii în Germania. Îndepărtat de semenii săi, a căror corupție a înțeles-o, eroul sfârșește prin a se întoarce la Natură și se consolează de imperfecțiunile lumii într-un elan panteist. Chiar dacă reverberația și amintirea sacrului transfigurează până la un punct singurătatea protagonistului, autonomia și forța transcendenței s-au pierdut. Iar inevitabila

întoarcere a eroului spre forțele proprii, din nefericire insuficiente, ne amintește că, în pofida măreției lui romanești și eroice, *Hyperion* continuă, în felul său, tradiția pesimismului moral inaugurată de nuvela serioasă.

APOTEOZA IUBIRII ȘI CRITICA EI

Acest pesimism își propune să critice, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui de al XIX-lea, cultul iubirii care însoțește farmecul interiorității. Dacă *Werther* și *Hyperion* subliniază opacitatea lumii înconjurătoare, insensibilă la frumusețea inimii, alte opere vor insista asupra incompetenței morale a ființelor omenești. Ele nu vor critica așadar universul care refuză să recunoască poezia sufletului ales, ci chiar sufletul, pe care această poezie nu reușește să-l îndrume pe calea integrității morale. Lui Goethe îi revine meritul de a fi formulat cel mai limpede principala dificultate ridicată de credința modernă în capacitatea oamenilor de a se guverna singuri: doctrina autonomiei ignoră existența pasiunilor, care ne determină comportamentul într-un mod adesea incomprehensibil și fără legătură cu legea morală.

Luându-și drept obiect conflictul dintre autonomia morală și pasiuni, *Afinitățile elective* (1809) răspunde, după o jumătate de secol, *Noii Héloïse*. Deja, la Rousseau, ideea că oamenii ar putea să se conducă ei înșiși, descoperind legea morală în propriul suflet, este contrazisă, într-o oarecare măsură, în interiorul sufletelor, de înflorirea capricioasă a pasiunilor, iar în exterior de existența normelor sociale. Soluția propusă de autorul *Noii Héloïse* constă în a dedramatiza, pe de o parte, conflictul dintre iubire și legea morală – deoarece sentimentul pe care Saint-Preux i-l inspiră Juliei dă naștere celei mai sublime manifestări a autonomiei morale – și, pe de altă parte, în a imagina o reconciliere voluntară a autonomiei cu norma socială, căci eroina, neavând nici un mijloc de a-și convinge tatăl să-i binecuvânteze unirea cu Saint-Preux, se resemnează să-și asculte familia și să-l ia de bărbat pe Wolmar. Această soluție,

care separă cu abilitate pasiunea și căsătoria, dorințele impulsive și hotărârea înțeleaptă de a se reintegra în norma socială, are totuși un defect, cel puțin în ceea ce privește intriga romanescă. Ca să obțină consimțământul tatălui, Julie speră să rămână însărcinată în urma relației cu Saint-Preux, știind că între dezonoare și mezalianță tatăl său ar prefera-o pe cea din urmă. Sarcina fiind pierdută însă prematur, Julie trebuie să-și părăsească iubitul. Ca urmare, cititorul are mai puțin impresia că se află în fața unei adevărate reconcilieri între autonomie și autoritatea normelor, decât că asistă la efectele combinate ale întâmplării și prejudecăților privind mamele necăsătorite. Mai grav, prietenia sinceră care-i va lega mai târziu pe Saint-Preux, Julie și Wolmar, fără a fi total neverosimilă, dă totuși impresia, la drept vorbind, ciudată că ființele umane ar putea reuși să se elibereze definitiv de pasiuni.[6] Căsătoria pune capăt zbuciumului protagoniștilor (așa cum se întâmplă și în romanele eroice și pastorale), fără ca, de data aceasta, să servească drept deznodământ. După căsătorie, viața continuă, spune Rousseau. Dar și pasiunile, va adăuga Goethe.

Întemeietorii idealismului romanesc modern – trebuie s-o admitem – înțeleseseră bine că puterea normativă a sufletului frumos presupunea, ca o condiție esențială a autorității sale, absoluta stăpânire a pasiunilor. Acesta e motivul pentru care Pamela nu recunoaște iubirea, adevărată totuși, pe care o are pentru Domnul B., și nu acționează niciodată conform intereselor imediate ale acestei pasiuni. La rândul ei, Clarissa își stăpânește admirabil afecțiunea pentru Lovelace. Cât despre Julie, s-ar zice că ea se căsătorește cu Wolmar nu *în ciuda* absenței iubirii-pasiune, ci *datorită* acestei absențe. Vechea schemă moștenită din romanul elenistic continuă să determine raporturile dintre datorie și pasiune, astfel încât individului nu-i e îngăduit să iubească decât dacă are un profund respect pentru castitate și, în general, pentru norma morală. În iubirea idealizată modernă, ca și în cea de odinioară, dacă se întâmplă ca îndrăgostiții să ocolească legile cetății, este pentru că ei ascultă de norme încă și mai înalte. Doar Rousseau, în prima parte

din *Noua Héloïse*, evocă o iubire care nu ascultă decât de propria regulă și, prin urmare, nu ține cont de normele castității; însă, ca și cum ar recunoaște gravitatea acestei transgresări, autorul nu îndrăznește să încununeze iubirea personajelor cu laurii căsătoriei.

Romanticii germani au fost primii care au inclus explicit iubirea-pasiune în sfera autonomiei umane. Pentru ei, departe de a tulbura exercițiul stăpânirii de sine, pasiunea îi dă o semnificație mai profundă, dacă nu chiar cosmică, pasiunea fiind în ochii lor instinctul sufletului în căutare de frumusețe și împlinire, manifestarea palpabilă a infinitului pe care îl ascunde. Rezultatele narative ale acestei concepții, *Heinrich von Ofterdingen* (1798-1800) de Novalis și *Lucinde* (1799) de Friedrich von Schlegel, înfățișează iubirea-pasiune sub specia poeziei, a cărei origine se află, după expresia lui Novalis, în „bucuria de a revela, în interiorul unei lumi, ceea ce există în afara ei și de a realiza astfel năzuința originară a ființei noastre“[7] (p. 470). Poezia și iubirea scot la iveală transcendența chiar în cadrul experienței trăite, ele îngăduie forțelor cosmice să radieze prin vălul vieții cotidiene. Și, așa cum poezia duce o luptă fără răgaz împotriva dușmanului ei, numit „poftă oarbă, insensibilitate și inerție prostească“ (*Heinrich von Ofterdingen*, p. 468), iubirea-pasiune nu este ținută în frâu de convențiile sociale. Novalis, pentru care esența sufletului e lumina, concepe relațiile dintre suflet și lumea care-l înconjoară ca pe o formă de iluminare. „Chiar și corpul cel mai întunecat poate fi adus, prin apă, foc și aer, la o stare de extraordinară luminozitate“, afirmă unul dintre personajele sale, pe când altul continuă: „Pentru sufletul nostru, oamenii reprezintă cristalele: ele sunt natura transparentă“ (p. 463). Trebuie așadar înțeles că poezia, asemenea luminii, respectă ființele, cărora le luminează unicitatea și frumusețea, îndepărtând astfel conflictele active, căci lumina e suficientă ca să împrăștie norii. Tot așa, în prezența adevăratei iubiri, toate piedicile – chiar și moartea – dispar. Cu toate că în *Heinrich von Ofterdingen* iubirea nu stă pe

primul loc, ea capătă, în conformitate cu această viziune, forma unei iluminări fulgerătoare și infinite.

În *Lucinde* a lui Schlegel, în schimb, iubirea-revelație nu este descoperită decât la sfârșitul unei traiectorii semănate cu decepții și greșeli. Ca și *Suferințele tânărului Werther*, *Lucinde* se situează în tradiția narației elegiace, al cărei obiectiv e mai puțin construirea unei intrigi convingătoare și plauzibile decât evocarea stărilor sufletești ale protagonistului, la persoana întâi. Drumul tânărului Julius, naratorul din *Lucinde*, nu e perceput decât vag, prin intermediul unor lungi pasaje meditative. Odată obișnuit cu elocvența poetică a discursurilor naratorului, cititorul distinge totuși, în clarobscurul povestirii lirice, etapele pe care le parcurge protagonistul pentru a ajunge la marea iubire. Julius este mai întâi îndrăgostit de o adolescentă, care e gata să i se dăruiască, dar căreia el ezită să îi „sfâșie coroana inocenței“[8] (p. 561). Chinuit de dorință, el se consacră apoi Lisettei, curtezană căreia îi admiră spiritul și „scânteierile de inteligență solidă, naturală“ (*Lucinde*, p. 564). În urma unei certe cu Julius, Lisette se automutilează, oferindu-se „victimă morții și nimicirii“ (p. 567). Disperarea adâncă provocată tânărului de moartea frumoasei curtezane nu se vindecă decât în clipa când acesta o întâlnește pe femeia „care pentru prima dată îi atinse spiritul în întregime și în esența sa“ (p. 570). Dar vai, această ființă ieșită din comun e soția unui prieten al lui Julius. Sub influența ei celestă, eroul se consacră artei, „în speranța că, într-o zi, va realiza o operă eternă“ (p. 573). Alte câteva iubiri fără urmări îl ocupă, dar le uită când o întâlnește în sfârșit pe Lucinde, o junǎ artistă romanțioasă care „a rupt deliberat cu toate legăturile și cu toate lanțurile“ (p. 576). De astă dată, voluptatea precedă adevărata dragoste, dar aceasta nu întârzie să încununeze fericirea trupească. Lângă frumoasa Lucinde, viața lui Julius dobândește perfecțiunea unei opere de artă: „enigma vieții sale se rezolvase, […] totul i se părea dinainte stabilit și hotărât din cele mai vechi timpuri, pentru ca el să o găsească în iubirea de care, în naivitatea tinereții, nu se crezuse niciodată în stare“ (p. 580).

Lucinde reafirmă deci teza lui Novalis privind analogia dintre artă și dragoste, dar nu mai privește pasiunea ca pe o formă de iluminare unică și definitivă. „Spiritul omului este propriul său Proteu; se transformă și nu-și răspunde sie însuși decât atunci când vrea într-adevăr să se priceapă", scrie Julius (p. 582). Iubirea, ca revelare a spiritului față de sine, participă la această permanentă reluare în posesie. Mai mult, pasiunea nu înflăcărează neapărat dintr-odată sufletul și trupul, întrucât e foarte posibil să întemeiezi o comuniune pe voluptate, înainte ca adevărata dragoste să apară. Dar, chiar dacă pentru Schlegel iubirea dobândește ceva din mobilitatea și concretețea ființei umane, pasiunea nu joacă mai puțin un rol primordial în dezvoltarea destinului individual. Deși Lucinde a fost precedată de numeroase alte femei în inima lui Julius, iar iubirea absolută nu-i apare tânărului decât după doi ani de fericire lângă voluptuoasa artistă, o dată înțeleasă această iubire – care nu poate fi pentru bărbat decât un „amestec de pasiune, senzualitate și prietenie" (p. 579) – ea pecetluiește soarta lui Julius. Rezultă că descoperirea unicei persoane care merită să fie iubită, ba chiar mai mult, care concentrează în sine Cheia existenței, ține totodată de necesitate, căci fără dragostea acestei persoane individul n-ar fi niciodată el însuși, dar și de realitatea concretă, căci această descoperire depinde de hazardul întâlnirilor. Pentru a nu pierde această descoperire, sufletul frumos este deci silit să stea veșnic la pândă.

Or, cum sufletul aflat în căutarea iubirii trebuie să fie gata să accepte schimbările cele mai neprevăzute, legăturile lui cu normele sociale se complică în mod considerabil. Nu e o întâmplare că ființa care îl face fericit pe Julius la sfârșitul uceniciei sale „a rupt deliberat cu toate legăturile și cu toate lanțurile". Nici îndatoririle sociale, nici viața de familie nu le tulbură lui Julius și Lucindei paradisul: doar o societate liberă, un soi de familie spirituală mereu reînnoită, sfârșește prin a gravita în jurul fericitei perechi. Cum însă majoritatea ființelor omenești trăiesc în societate, se pune inevitabil întrebarea: ce s-ar fi întâmplat dacă, în momentul întâlnirii hotărâtoare cu Lucinde,

Julius, departe de a fi fost liber de toate legăturile și de toate lanțurile, ar fi fost soțul altei femei? Și ce s-ar întâmpla dacă Julius, Proteu veșnic supus metamorfozelor, și-ar descoperi într-o zi o nouă muză, ale cărei farmece să-i promită o rezolvare încă și mai exactă a enigmei existenței sale, o cufundare și mai adâncă spre nucleul vieții, spre locul unde „voința creatoare își conduce jocul magic" (p. 582)? Cum putem fi siguri că iubim ființa care ne-a fost sortită și nu doar o prefigurare imperfectă a unei ființe încă și mai sublime, a cărei apariție avem datoria să o așteptăm? Și cum să tratăm ivirea acestei noi iubiri?

Valoarea revelatoare a iubirilor târzii constituie subiectul *Afinităților elective*. Atitudinea polemică față de *Lucinde* orientează conflictul din romanul lui Goethe, dar criticile pe care el le formulează privesc și idealismul *Noii Héloïse*, căreia Goethe îi reia parțial tematica și decorul, operând totodată câteva schimbări semnificative. Situația evocată de *Afinitățile elective* – viața unui cuplu înstărit care trăiește retras la țară, frecventând unul sau doi prieteni – se aseamănă prin caracterul său idilic cu viața dusă de Julie, soțul ei și Saint-Preux la Clarens în a doua jumătate a romanului lui Rousseau, numai că micuța comunitate rousseauistă planează senin deasupra pasiunilor, pe când personajele lui Goethe sunt prinse în furtuna lor.

Baronul Eduard și soția sa Charlotte se află amândoi la a doua căsătorie (având deja, ca Julie, ca Julius și ca Lucinde o experiență de viață) și se iubesc cu tandrețe. Ca să adauge puțină animație vieții lor pașnice, Eduard invită la castel un căpitan, cel mai bun prieten al său, (tot așa cum Anselmo, personajul lui Cervantes, nu înceta să-l invite pe Lotario să-i viziteze domiciliul conjugal). La rândul ei, Charlotte își aduce la castel nepoata, Ottilie, tânără dăruită cu o personalitate liniștită și atrăgătoare. Charlotte și căpitanul pe de o parte, Ottilie și Eduard de cealaltă, simt o inexplicabilă atracție reciprocă, pe care autorul o compară cu afinitățile elective ce asigură compatibilitatea substanțelor în chimie. Simpatia care îi apropie pe Charlotte și căpitan rămâne nevinovată, dar

atracția dintre Eduard și Ottilie capătă treptat o forță irezistibilă. Desigur, limbajul echilibrat al lui Goethe evită exaltarea unui Schlegel, dar cititorul vede bine că baronul e convins că, în iubirea lui târzie pentru Ottilie, a găsit „Cheia" vieții sale, soluția marii enigme a existenței. Dovadă faptul că moartea i se pare preferabilă vieții departe de ființa pe care o iubește și, pentru a pune capăt situației insuportabile, pleacă la război, de unde se întoarce la fel de îndrăgostit. Când, puțin după aceea, Ottilie se stinge, Eduard moare și el.

Mai viguroase, personajele lui Rousseau sunt, în plus, sensibile la lecția experienței. În tinerețe, Julie se lasă mânată de pasiune, dar înțelege până la urmă rostul constrângerilor morale impuse de societate, pe care le adoptă cu calm și noblețe. Saint-Preux îi urmează bucuros exemplul. În schimb, la Schlegel, deși iubirea-pasiune este esențială pentru maturizarea spirituală a individului, nimic nu sugerează că exercitarea capacității de a iubi facilitează în vreun fel stabilirea de relații între individ și societate. Pe când experiența descrisă de Rousseau asigură integrarea și cea imaginată de Schlegel justifică izolarea, personajele din *Afinitățile elective* învață prea puțin din trecutul lor. Romanul acesta povestește o iubire târzie, care se naște mult timp după ce Eduard și Charlotte, ajunși la maturitate, s-au căsătorit din dragoste. Totul contribuie la fericirea cuplului, mai puțin natura agitată a lui Eduard, căruia singurătatea în doi nu-i ajunge. Trecerea timpului, acumularea experienței, pare că spune autorul, nu mlădiază trăsăturile unei personalități, iar soarta ne poate lovi la orice vârstă, maturitatea și amintirea încercărilor trecute fiind incapabile să-i amortizeze loviturile.

Acest adevăr se aplică în special efectelor iubirii-pasiune, care, după cum au văzut atât de bine romanticii, dă naștere în mintea îndrăgostitului certitudinii că ființa iubită reprezintă singurul răspuns la enigma existenței. În viziunea idealismului vechi sau modern, această certitudine apare doar o singură dată în viață: iubirea-pasiune, dictată de Providență ori venind chiar din interiorul unei ființe omenești care știe să se stăpânească,

se declară în prima tinerețe și duce în mod natural la căsătoria durabilă. Din momentul în care romantismul îi atribuie individului autonom capacitatea de a hotărî în privința pasiunilor și acest individ e conceput ca o ființă veșnic în căutare de sine, nici o normă exterioară nu mai poate îngrădi împlinirea progresivă a sinelui prin succesiunea mereu fermecătoare a marilor iubiri, timpurii sau întârziate. În sistemul romantic, nimic nu-l protejează pe îndrăgostitul de azi de noua dragoste care, mâine, îi va făgădui să-l conducă și mai departe în adâncimile propriului *eu*, sub protecția și mai emoționantă a unui nou idol.

Goethe, care se ferește cu grijă să denunțe iubirea romantică drept o iluzie (așa cum mulți autori o vor face în cursul secolului al XIX-lea), respectă la Eduard și Ottilie certitudinea lor subiectivă că sunt făcuți unul pentru celălalt, subliniind totuși caracterul relativ și limitat al acestei certitudini. Înainte de a pleca la război, Eduard, surescitat, împarte pentru ultima oară patul cu soția sa, care rămâne însărcinată. Pentru Eduard e vorba de o simplă întâmplare, dar Charlotte interpretează situația ca pe „un semn al cerului, care a avut grijă să creeze între noi o nouă legătură, în clipa când fericirea vieții noastre amenința să se destrame și să dispară“[9]. Eduard nu are decât un singur punct de vedere, iubirea lui; Charlotte invocă cerul, trecutul, existența unei noi ființe. Departe de a fi simple „legături și lanțuri“, departe de a ține de domeniul dorinței oarbe, al insensibilității și al inerției prostești de care vorbea Novalis, legăturile create de indivizi în trecut și aprobate de societate au pentru Goethe o valoare egală cu cele generate de noile revelații ale iubirii. Copilul va muri într-un accident, din vina lui Ottilie, această moarte simbolizând distrugerea și durerea pe care pasiunea târzie le seamănă într-o lume deja constituită.

Relativizând certitudinile subiective ale pasiunii, respingând pretenția acesteia de a conduce singură destinul individului, *Afinitățile elective* acceptă verdictul lui Rousseau în favoarea normelor sociale, criticând totuși în același timp premisa acestuia, anume ideea că omul ar fi în stare să ajungă la stăpânirea perfectă a sentimentelor și a sa proprie. Mai sceptic, Goethe

scoate în evidență caracterul de neînțeles și de nestăpânit al pasiunilor; el numește aceasta, cu un cuvânt intraductibil, *das Dämonische*, spiritul revoltat ascuns în fiecare individ. A recunoaște existența și forța acestui spirit nu înseamnă totuși a-i aproba manifestările. Deși aduce un omagiu viziunii romantice asupra omului – setei lui de absolut, transformării perpetue a personalității umane, semnificației profunde a întâlnirilor –, romanul lui Goethe formulează totuși o critică severă a iubirii romantice, căreia îi deplânge consecințele, în special disprețul față de societatea organizată și încrederea excesivă în capacitatea indivizilor de a discerne ei singuri sensul propriului destin.

Atitudinea circumspectă a autorului față de iubirea-pasiune și, în general, față de perspectiva subiectivă este pusă în evidență prin efectele de stil. În contrast cu ceea ce se întâmplă în romanul epistolar al lui Rousseau ori în narația elegiacă a lui Schlegel, personajele din *Afinitățile elective* nu dețin monopolul discursului, romanul fiind povestit la persoana a treia de către autor – fără îndoială, un semn al neîncrederii în luciditatea protagoniștilor. Spre deosebire de operele amintite și de *Suferințele tânărului Werther*, acest roman nu încearcă să-i comunice cititorului, nici măcar în mod homeopatic, prin intermediul imersiunii, rătăcirea amoroasă a personajului. Din această cauză nestatornicul Eduard nu are drept la cuvânt, cu excepția replicilor din conversații și a câtorva scurte scrisori. Decizia de a păstra vorbirea personajelor sub controlul autorului are avantajul de a fi cu ușurință reversibilă, deoarece atunci când el vrea să dea de înțeles că unul dintre eroi este în mod special demn de încredere, nimic nu-l împiedică să „transcrie“ jurnalul lui intim, așa cum se întâmplă cu cel al lui Ottilie în a doua jumătate a cărții. Lui Ottilie i se atribuie astfel rolul de raisonneur, iar frumusețea reflecțiilor sale o apropie de cititor, care înțelege pasiunea pe care i-o inspiră lui Eduard, fără a fi tentat să o aprobe.

Bogăția de amănunte care au prea puțin de-a face cu firul intrigii principale (construcții și îmbunătățiri făcute proprietății lui Eduard, vizitele unor vecini ori prieteni, considerații asupra artelor și a moravurilor) se îndreaptă în același sens: autorul

își propune să-și îndepărteze pe cât posibil cititorul de nebunia amoroasă a lui Eduard, ori cel puțin să-i ofere fără încetare alte subiecte de meditație și de simpatie. Toate aceste amănunte subliniază interesul, frumusețea, diversitatea activităților umane și sugerează prin contrast pericolul unei iubiri care amenință armonia societății. Atunci când descrie existența micii comunități care îi cuprinde și îi înconjoară pe protagoniști, limbajul lui Goethe rămâne abstract, respectând astfel constrângerile retorice încă active în epocă. Nici Rousseau nu proceda altfel în *Noua Héloïse*. La el, ca și la Goethe, universul evocat este „saturat" de noțiuni morale, iar nu de detalii fizice[10], procedeu care trebuia să convingă publicul vremii că bogăția și demnitatea morală a vieții în comun nu sunt cu nimic mai prejos decât impulsivitatea iubirii-pasiune.

*

Deși își exprimă rezervele față de glorificarea romantică a iubirii-pasiune, Goethe nu pune la îndoială existența acestui sentiment, nici profunzimea și sinceritatea lui. Obiecțiile sale subliniază mai degrabă dificultatea de a acționa, ca și cum toate celelalte considerente ar trebui să dispară în fața exigențelor pasiunii. Suntem ființe robite trecerii timpului și îndatoririlor vieții în comun și, prin urmare, nu trebuie să avem încredere nici în cele mai frumoase și mai arzătoare sentimente, atunci când ele pun în pericol echilibrul fragil al legăturilor noastre cu trecutul și cu ceilalți. *Adolphe* de Benjamin Constant (scris în 1806, revizuit în 1810 și publicat în 1816) critică încă și mai aspru versiunea romantică a interiorității vrăjite, arătând că iubirea-pasiune, departe de a reprezenta cheia care descuie enigma existenței, nu e adeseori decât o iluzie, un îngrozitor pretext pe care eul îl invocă pentru a ascunde că e dominat de vanitate, de senzualitate, de inerție și de lașitate.

Pentru a se delimita net de idealismul romantic, romanul lui Constant preia tradiția nuvelei „augustiniene" și, prin intermediul ei, reflecția asupra zădărniciei virtuților și pasiunilor.

Această meditație, care reduce statornicia, moderația și mărinimia la vanitate, credința la frică și dragostea la amorul-propriu, privește cu severitate distanța ce separă idealul moral de slăbiciunea inimii omenești. „Virtuțile noastre nu sunt adesea decât vicii deghizate", scria La Rochefoucauld. Înarmată cu această doctrină, privirea asupra sinelui nu se lasă orbită de elanurile de pasiune și generozitate care ne animă, ci ia în considerare, dincolo de aparențe, motivele nemărturisite ale purtării fiecăruia. Adevărul unei ipoteze asupra resorturilor acțiunilor noastre depinde deci direct de depravarea pe care o descoperă și, dacă retorica grandorii și a absolutului sunt cele care flatează eul și îi adorm vigilența, limbajul moral explicit și precis se adecvează bine severității augustiniene.

Adolphe este un tânăr german de familie bună, educat la Göttingen, care refuză din tinerețe povara supărătoare a bunului simț: „rămăsesem cu o ură înverșunată împotriva tuturor cugetărilor banale și a tuturor formulelor dogmatice. Astfel, când auzeam oameni mediocri discutând amabil despre unele principii de mult statornicite, incontestabile din punctul de vedere al moralei, al convenienței sociale și al religiei [...], simțeam dorința să-i contrazic"[11]. Tânărul contestatar dobândește o reputație, care până la sfârșit se va dovedi exactă, de om imoral, „pe care nu te poți bizui". Neținând seama de regulile care determină raporturile dintre bărbați și femei în societatea sa – legăturile amoroase sunt permise, dar numai căsătoria e serioasă și nimic nu e mai rău pentru un tânăr decât să își ia „vreo obligație serioasă față de o femeie care n-ar fi în totul deopotrivă cu el în ceea ce privește averea, familia și celelalte calități exterioare" (p. 40) –, Adolphe hotărăște să o cucerească pe Ellénore, iubita unui conte polonez, o femeie temperamentală pe care lumea o privește „cu interes și curiozitate, ca pe-o furtună frumoasă" (p. 45). Sfâșiat între timiditatea sa și amorul-propriu („Nu credeam defel că o iubesc, dar încă de atunci n-aș fi putut să mă împac cu gândul că nu-i plac", p. 46), Adolphe resimte „un neastâmpăr care semăna foarte tare cu dragostea". Suferințele provocate de refuzul Ellénorei îi ațâță dorința: „Nu mai era vorba, în sufletul meu, nici de calcule, nici de planuri;

simțeam, cu cea mai adevărată bună-credință din lume că sunt îndrăgostit“ (p. 55). Insistent, Adolphe îi trimite Ellénorei scrisori în limbajul iubirii-pasiune, al afinităților elective și al fatalelor întâlniri tardive („Și dacă te-aș fi întâlnit mai devreme, puteai fi a mea! Aș fi strâns în brațe singura ființă pe care firea a făcut-o înadins pentru sufletul meu, pentru acest suflet care a suferit atât fiindcă te căuta și nu te-a găsit decât prea târziu!“ (p. 62). Ellénore, a cărei teamă principală este să nu fie disprețuită din cauza trecutului său tulbure, nu e obișnuită să fie tratată ca o creatură celestă, după moda romantică. Mișcată de devoțiunea tânărului, până la urmă îi cedează. Adolphe cunoaște farmecul iubirii: „Convingerea aceasta că am găsit ființa pe care natura ne-a hotărât-o, lumina aceasta care se revarsă deodată asupra vieții noastre și care îi lămurește parcă misterul…“ (p. 66). Suntem foarte aproape de ceea ce Schlegel numea „Cheia“, soluția misterului vieții.

Numai că Ellénore nu a fost sortită de natură să-l facă fericit pe Adolphe. Neliniștită, geloasă, ea începe foarte curând să-și plictisească tânărul iubit („nu mai era un scop: ajunsese acum o legătură“, p. 68); diferența de vârstă și de situație, gelozia contelui, exigențele carierei lui Adolphe sunt tot atâtea stavile care le amenință relația. Adversitatea, care pe Adolphe îl contrariază, o face pe Ellénore să fie și mai îndrăgostită, în orice caz mai înverșunată. Ea se desparte de conte, sfidează opinia publică, îl jignește pe tatăl lui Adolphe. Sacrificiile ei îl obligă pe tânăr s-o urmeze, însă dragostea lui a fost înlocuită de milă. O scrisoare de la tatăl său îl avertizează pe băiat: „Gândește-te că nu-ți e de nici un folos să prelungești o stare de lucruri care te face să roșești“ (p. 94). Adolphe se simte obligat să rămână lângă iubita sa, dar își stăpânește furia: Ellénore e obstacolul care îl desparte de reușita în viață. Cei doi amanți duc o viață tulburată de supărare și de nemulțumire. Presimțind că ruptura va fi inevitabilă, eroina se îmbolnăvește și moare. Într-o scrisoare pe care el o găsește mai târziu, îi scrisese lui Adolphe: „Ce crimă am făcut? Crima de a te iubi, de a nu putea trăi fără dumneata. Ce milă ciudată îți taie curajul să rupi o legătură care

te apasă și te face să sfâșii ființa nenorocită lângă care te reține tocmai mila? […] De ce te arăți și mânios, și slab?" (p. 153).

Răspunsul la această întrebare este că Adolphe și-a încredințat propria viață spectrului iubirii romantice, care, prin contagiune, a pus stăpânire și pe viața Ellénorei. Mânat de senzualitate și vanitate („Înfățișându-se privirilor mele într-o clipă când sufletul meu avea nevoie de iubire, și vanitatea de izbânzi, Ellénore îmi păru o cucerire demnă de mine", p. 45), tânărul cuceritor întrebuințează ca mijloc de seducție limbajul iubirii nețărmurite. Or, influența acestui limbaj, atracția atitudinilor pe care el le evocă (predestinare, rezolvare a misterului vieții, dăruire dezinteresată, dispreț pentru lumea „principiilor bine stabilite") sunt atât de puternice, încât vânătorul cade în propria capcană. Odată trecută beția victoriei, Adolphe descoperă că măreția preceptelor care au produs-o îl înlănțuie mai sigur de Ellénore decât toate „principiile bine stabilite". Iubirea, își dă el seama, nu e, cu siguranță, sentimentul infinit pe care l-a proclamat la început, dar poți vreodată să te dezici de absolut? Inerția atitudinilor sublime e invincibilă, iar lașitatea îl împiedecă pe Adolphe să recunoască deschis că, tot fluturând o amăgire, s-a amăgit pe el însuși.

Pe de altă parte, odată ce Ellénore intră în acest joc, ea e mult prea interesată să-și răscumpere greșelile trecute printr-o iubire eliberată în fine de orice calcul și de orice josnicie, pentru a-i putea accepta dispariția. Fiecare imprudență, fiecare provocare pe care o aruncă stabilității sociale și cumpătării par la prima vedere să decurgă natural din cea mai nobilă și mai puțin calculată pasiune. La o reflecție mai atentă, ne dăm seama însă că gesturile ei sunt departe de a fi cu totul dezinteresate. Sacrificându-și noii legături amoroase poziția socială garantată de conte – desigur, o poziție mai puțin respectabilă decât a unei soții, dar acceptată totuși de societate –, Ellénore îi arată lui Adolphe că ia de bune preceptele iubirii-pasiune și că, prin urmare, se simte îndreptățită să ceară de la el o purtare asemănătoare. De asemenea, atunci când îl sfidează pe tatăl lui Adolphe, ea urmează principiul conform căruia dragostea nu e obligată să respecte ceea ce Schlegel numea legăturile și

lanțurile. Or, purtarea Ellénorei nu se află în afara oricărei bănuieli. Lipsită de dreptul de a aspira la căsătorie din cauza greșelilor din tinerețe, putem oare fi siguri că disprețul ei față de legăturile familiale provine din iubire?

În acest infern în doi care-i înghite pe protagoniști, alegerea între iubire și exigențele societății nu face obiectul unor adevărate deliberări, cum era cazul la Rousseau ori în *Afinitățile elective*, astfel că motivele acțiunilor celor doi îndrăgostiți rămân ambigue. Dacă Ellénore rupe legăturile cu societatea, o face din dragoste sau din cauza reputației îndoielnice? Dacă Adolphe e nerăbdător să se întoarcă în lume o face din datorie sau pentru că dragostea lui a dispărut? În *Adolphe*, iubirea în sensul romantic al termenului joacă rolul unei norme artificiale, al unui punct de referință entuziasmant, dar imaginar. Cele două personaje fac apel la această normă, se pun sub egida ei, au aerul că îi urmează cele mai dificile reguli, dar în realitate purtarea lor e doar impulsivitate, ipocrizie și nepăsare față de celălalt. Predestinarea, rezolvarea enigmei vieții, disprețul pentru societatea bine constituită, aceste trăsături pe care iubirea-pasiune le afișează cu mândrie reprezintă tot atâtea artificii menite să acopere rapacitatea amanților, egoismul și indiferența lor. Departe de a fi respins știința imperfecțiunii umane, exaltarea romantică a iubirii-pasiune a făcut-o mai folositoare ca niciodată.

NOTE

1. Horace Walpole, *The Castle of Otranto,* în *Three Gothic Novels,* ed. Peter Fair cough, Harmondsworth, Penguin Books, 1968, p. 43; trad. rom. de Georgeta Pădureleanu, *Castelul din Otranto*, Ed. Minerva, București, 1982, pp. 9-10.
2. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J.T. Boulton, Londra, Routledge, 1958, p. 39; trad. rom. de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, *Despre sublim și frumos: cercetare filosofică a originii ideilor*, Ed. Meridiane, București, 1981, pp. 67-68.

3. Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphe*; trad. V. de Chastenay revăzută de Maurice Lévy, Folio classique, Gallimard, 2001 (traducere ușor modificată).
4. Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, trad. Bernard Groethuysen, în *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, p. 36; trad. rom. de Alexandru Philippide, „Suferințele tânărului Werther", în *Suferințele tânărului Werther. Afinitățile elective*, Ed. Univers, București, 1978, p. 40.
5. Friedrich Hölderlin, *Hypérion*, trad. Philippe Jaccottet, Poésie/ Gallimard, 1973, p. 181; trad. rom. de Ștefan Aug. Doinaș, „Hyperion", în *Hyperion. Moartea lui Empedocle*, Ed. Minerva, București, 1977.
6. Desigur, Rousseau trebuie să-și fi dat seama că existența idilică dusă de Julie, Wolmar și Saint-Preux nu avea, ca să zicem așa, nici un haz; poate de aceea a adăugat în prelungire episodul iubirii lordului Eduard Bomston. E ca și cum ar fi vrut să amintească cititorului că, în afara paradisului terestru de la Clarens, umanitatea este încă în stare de afecțiuni și suferințe nesăbuite.
7. Friedrich Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, trad. Y. Delétang-Tardif, în *Romantiques allemands*, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1963, p. 470; trad. rom. de Viorica Nișcov, „Heinrich von Ofterdingen", în *Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen*, Ed. Univers, București, 1980.
8. Friedrich Schlegel, *Lucinde*, trad. Y. Delétang-Tardif, *ibid.*, p. 561.
9. Johann Wolfgang von Goethe, *Les Affinités électives*, trad. Pierre du Colombier, în *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, p. 236; trad. rom. de Eugen Filotti, *Afinitățile elective*, Ed. RAO, București, 2001, p. 120.
10. Noțiunea de „saturație" a fost creată de Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 169-184. Doležel citează studiul lui Félix Martínez-Bonati, „Erzählstruktur und ontologische Schichtenlehre", în W. Haubrichs ed., *Erzählforschung: Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, vol. I, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, pp. 175-183.
11. Benjamin Constant, *Adolphe,* în *Œuvres*, ediția Alfred Roulin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957, p. 16; trad. rom. de Tudor Teodorescu-Branișteș, *Adolphe*, EPLU, București, 1964, p. 35.

Concluzia părții a doua

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, romanul reușise, în linii mari, să transforme vechiul idealism, bazat pe asocierea dintre eroul sau cuplul solitar și norma transcendentă asigurată de Providență, în idealismul modern, care glorifică energia normativă și autosuficiența sufletelor nobile. Departe de a lua forma unei rupturi radicale cu trecutul, această transformare s-a manifestat mai ales sub forma unui dialog polemic între romancieri, care au reacționat, fiecare în felul lui,

– la experiența vechiului idealism și la modul în care acesta eliberase individul excepțional de sub dominația mediului înconjurător, pentru a-l asocia ordinii providențiale,

– la pastorală și la meditația ei asupra imperfecțiunii umane și a mijloacelor de a o depăși,

– la succesul nuvelei, gen specializat în înfățișarea unor conflicte bine circumscrise, care aduc în scenă personaje atinse de defecte incurabile și, în sfârșit,

– la romanul picaresc și la genurile comice, care imaginează o lume umilă și ridicolă totodată.

Plasați la jumătatea drumului dintre farmecul „etiopicelor" și modestia picarescului, Richardson și Rousseau au înfăptuit marea reformă a narației moderne, plasând sursa idealului normativ în forul intim al personajului, indiferent care ar fi fost ascendența socială a acestuia. Propunând cititorilor un nou model a cărui lecție degajă puternice ecouri egalitare, romanele lui Richardson și ale lui Rousseau descriu ființe al căror suflet, puternic și nobil, devine lăcașul normei morale. Perfecțiunea personajelor, deloc uimitoare pentru cititorul romanelor elenistice, a căror lume imaginară e idealizată în ansamblu, este

plasată, în romanele idealiste moderne, într-un mediu care pretinde că seamănă cu realitatea. Minunile provocate de măreția sufletească continuă să formeze substanța narației, dar atmosfera cvasimiraculoasă a romanelor grecești, medievale și pastorale lasă de acum înainte locul unor lumi ficționale mai prozaice.

Cu toate că, în ultimă analiză, în secolul al XVIII-lea realismul decorului și grandoarea sufletească a personajului reprezintă cele două fețe ale aceleiași monede, pentru cititorul obișnuit cu vechiul idealism contrastul dintre platitudinea ambianței și frumusețea interioară a personajelor trebuie desigur să fi părut pe cât de neverosimil, pe atât de bizar. Din momentul în care farmecul interiorității pune măreția morală la îndemâna tuturor, banalizarea virtuții modifică simțitor rolul personajelor de origine modestă, care până la acea dată întruchipaseră realitatea sub aspectele sale cele mai umile și prin urmare cele mai comice, dar care sunt de aici înainte învestite cu splendoarea morală proprie eroilor de modă veche. Or, în realitate, caracterul incoruptibil și perfecta stăpânire de sine pe care sistemul richardsonian o atribuie oamenilor mărunți nu sunt mai puțin virtuți excepționale: cu toată grija cu care idealismul modern înfățișează adevărul vieții cotidiene duse de personajele sale, aspirațiile și suferințele interioare pe care le încearcă acestea ne par prea puțin probabile, dacă nu chiar extravagante. Părăsind scena exterioară a acțiunii pentru a se refugia în intimitatea personajelor, idealizarea romanescă dă naștere unor situații la fel de extraordinare ca și cele pe care le provoca atunci când guverna ansamblul lumii ficționale. Altfel spus, chiar dacă decorurile și actorii sunt descriși cu scrupuloasă fidelitate, viața interioară a eroinelor și a eroilor face totuși întotdeauna obiectul unei reprezentări ideografice, uneori chiar hagiografice. Pamela și Julie pot ele să trăiască în adevărata provincie engleză și, respectiv, la țară, în Elveția, dar pasiunile și voința lor continuă să locuiască în celesta Etiopie a romanelor de odinioară. Operele lui Richardson și ale lui Rousseau pun deci acut problema care va obseda de-a lungul

întregului secol al XIX-lea proza narativă modernă, și anume dacă e posibil să fie împăcate normele grandorii romanești cu adevărul percepției cotidiene.

Evident, această chestiune nu devine urgentă decât în măsura în care reprezentarea normei morale e de acum înainte obligată să asculte de noua exigență de veridicitate, exigență care, privită din punctul de vedere adoptat de scriitorii din secolul al XIX-lea, pare perfect justificată, dar care, în lumina practicilor narative premoderne, continuă să surprindă. De altfel, am văzut că problema axiologică pusă de roman încă de la originile sale era de a ști dacă idealul moral se înscrie sau nu în ordinea lumii: căci dacă face parte din ea, de ce lumea e atât de îndepărtată de el, iar dacă acest ideal e străin lumii, de unde vine evidența puterii lui normative? Formulată în acest mod, problema axiologică nu presupune deloc exigența verosimilului, deoarece neverosimilul narativ conține un răspuns implicit – și perfect valabil – la dilema axiologică. „E adevărat", par a spune romanele idealiste premoderne, „că perfecțiunea Haricleei, a lui Amadís și a lui Céladon nu țin de realitatea cotidiană a lumii noastre, dar neverosimilul acestor personaje exemplare ne face să putem vedea cu precizie distanța dintre puritatea transcendentă a normei și mizeria lumii în care suntem condamnați să trăim."

În ochii adepților acestei opțiuni, care constă în a asuma declarat caracterul ideal al normei morale, eforturile depuse de scriitorii moderni pentru a asocia reprezentarea normei cu aceea a lumii în concretețea sa materială și socială (mai înainte obiect al disprețului și batjocurii generale) trebuie să fi părut stranii și neașteptate. Într-un mod aproape de neconceput pentru un spirit premodern, noua asociere dintre noblețea morală și veridicitate marca înflorirea unei încrederi nelimitate în capacitatea efectivă a ființelor omenești de a întrupa perfecțiunea. Așadar exigența verosimilului, departe de a se bucura de o valabilitate atemporală, depindea în realitate de noua antropologie fundamentală prezentă în romanele lui Richardson și Rousseau. Date fiind răspândirea și interiorizarea eroismului

descrise de aceste romane, se punea întrebarea dacă era într-adevăr posibil ca oamenii și lumea să fie reprezentați într-un stil mimetic umil, și în același timp eroismul și exemplaritatea să fie puse în centrul acțiunii.

Răspunsul hotărât afirmativ pe care l-au oferit operele lui Richardson și Rousseau a provocat în decursul secolului al XVIII-lea mai multe reacții polemice. Mai întâi, Fielding s-a străduit să discrediteze idealismul romanesc înzestrându-și personajele cu o forță morală mult mai modestă, tradiția satirei morale cultivate de roman și de teatrul comic servind astfel drept nucleu de rezistență la farmecul interiorității. Mai târziu, scepticismul psihologic dezvoltat de această critică va face front comun cu realismul brut al romanului picaresc tardiv (în special în versiunea practicată de Smollett) și va fi reluat de romanul de moravuri sub forma pe care i-au dat-o Fanny Burney, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, și Jane Austen, la începutul celui de-al XIX-lea.

O a doua opțiune, aceea a lui Sterne și Diderot, tratează personajele romanului cu o vervă comică egală cu a lui Fielding, dar plasează în centrul atenției nu interioritatea personajului, ci vocea povestitorului. Tema – reprezentarea oamenilor simpli – nefiind considerată nici suficientă, și nici măcar necesară pentru crearea comicului, stilul ironic al acestor autori se detașează de subiectul tratat, pentru a dobândi o independență care le va servi mai târziu drept model scriitorilor romantici germani (în special Jean Paul) și va apărea din nou la începutul secolului XX.

Apoi, romanul gotic s-a revoltat împotriva tehnicilor de reprezentare care, sub pretextul fidelității față de natură, promovau, de fapt, dependența romanului de banalitatea vieții cotidiene. Ca și când neverosimilul homeopatic oferit de romanele lui Richardson și Rousseau n-ar fi putut satisface nevoia de ficțiune a cititorilor, romanul gotic a propus o întoarcere la vechea metodă idealistă. Ocazional, acest subgen a produs un vast repertoriu de decoruri fals arhaice, populate de personaje a căror singură trăsătură notabilă – în opoziție cu domnia

sufletelor frumoase – era o răutate diabolică. Dincolo de importanța sa ca element de contrast în funcție de care romanul istoric își va defini mai târziu tematica și mijloacele, romanul gotic se află la baza literaturii zise de masă, cu producția ei stereotipizată de personaje și cu decorurile neverosimile. Cât despre furia demonică împotriva interiorității vrăjite, o bogată descendență i-a prelungit avatarurile gotice la sfârșitul secolului al XVIII-lea și de-a lungul secolului al XIX-lea.

Opțiunea romantică acceptă ideea unei interiorități vrăjite și izolate de lume, dar, pentru a o face mai plauzibilă, o concepe ca iremediabil atinsă de slăbiciune, sufletul nobil fiind incompatibil cu mediul prozaic care îl înconjoară, Goethe și Hölderlin se resemnează să-l sacrifice indiferenței lumii. Incapabile să-și proiecteze în exterior strălucirea poetică, sufletele nobile se sting în regret și melancolie. Și tot romantismul, prin pana lui Novalis și a lui Schlegel, încearcă, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, să promoveze o nouă viziune asupra iubirii-pasiune, care nu mai personifică apelul sublim al normei transcendente și devine, dimpotrivă, rațiunea în numele căreia individul independent se simte îndreptățit să respingă convențiile sociale. Goethe și Benjamin Constant vor formula curând critici severe ale acestui punct de vedere, primul susținând că, supus pasiunilor, omul nu este niciodată perfect stăpân pe el însuși, cel de al doilea punând la îndoială până și sinceritatea acestor pasiuni, a căror sursă trebuie adeseori căutată în vanitate și necunoaștere de sine, adică în dorința de a părea mai mari și mai generoși decât suntem în realitate. Deplângând imperfecțiunea omului, aceste critici întâlnesc în felul lor vechea concepție augustiniană, dezvoltată odinioară de nuvela serioasă.

Aceste dezbateri arată că vechea dispută dintre narațiile care idealizează ființele omenești și cele care le înțeleg imperfecțiunea nu este încă rezolvată, dar că o nouă convingere e pe cale să se impună: idealismul nu poate fi nici părăsit, dar nici apărat fără să se țină seama de exigențele, tot mai greu de ocolit, ale veridicității materiale și sociale.

Partea a treia
NATURALIZAREA IDEALULUI

CAPITOLUL V

Rădăcinile nobleței

Romanul și-a atins apogeul în epoca în care meditația asupra omului se străduia să-l integreze pe deplin în societate și în natură. Aceste eforturi, precum și numeroasele interogații pe care le-au declanșat, au pus în valoare trei aspecte ale relației dintre individ și lume: înrădăcinarea, comunitatea și iubirea imposibilă.

Înrădăcinarea a fost o replică dată viziunii dualiste, care separa complet eul de lumea devenită obiect al cunoașterii. În numele asocierii cu divinitatea, pustnicul din vechile societăți disprețuia lumea; bazându-se pe forța propriei gândiri, omul imaginat de dualism reducea universul la starea de obiect și se despărțea de el ca să-l cerceteze mai bine. Înrădăcinarea individului în mediul său social și natural a fost o încercare de a tempera caracterul radical al dualismului, supunând ființa umană tradițiilor care domnesc în țara și mediul social în care s-a născut. Ideea de înrădăcinare conține în sine o promisiune de pace și de fericire, căci ea îl asigură pe om că, în locul unde s-a născut, el se află cu adevărat acasă. O nouă contradicție axiologică îl tulbură pe omul înrădăcinat: pe de o parte, întrucât norma de care ascultă acum nu este produsă de o instanță transcendentă, ci de o comunitate umană, această normă nu poate avea în ochii lui decât o valoare relativă; pe de altă parte, această normă fiind anonimă și coercitivă, îi e imposibil s-o evite ori s-o schimbe. Această situație îl îndeamnă pe individ să respecte normele din simplă fidelitate față de comunitate, făcându-l așadar să depindă de mediul social și național. Rezultă de aici un amestec de exaltare și de pasivitate în virtutea

căruia, deși omul înrădăcinat se poate considera, în mod simbolic, propriul său stăpân, deoarece aparține colectivității care a creat legea și obiceiurile, el rămâne totuși, până la urmă, sclavul tuturor celorlalți oameni, a căror contribuție la crearea legii este prin definiție mult mai mare decât a lui. Prins în această dilemă, individul nu reușește să-și înlăture din conștiință sentimentul că e chemat și totodată protejat de o lege mai înaltă, mai puternică decât legea comunitară.

Cât despre comunitate, ea se afirmă ca o stare de fapt categoric opusă ideii de contract social voluntar. Prinși în cleștele unei tradiții imemoriale, oamenii sunt ceea ce sunt datorită tradițiilor, obiceiurilor și instituțiilor în mijlocul cărora se nasc. Și, ca și cum greutatea de a accepta această situație în același timp ocrotitoare și înrobitoare n-ar fi destul ca să copleșească individul înrădăcinat, tradiția și obiceiurile, în principiu imemoriale, nu numai că nu sunt imediat la îndemâna tuturor, dar, cu trecerea vremii, nu încetează să se refugieze într-un trecut care devine, cu timpul, din ce în ce mai legendar.

În aceste condiții, perechea de îndrăgostiți se vede pusă în fața unor dificultăți fără precedent. Conform vechiului idealism, cuplul predestinat se putea feri de ostilitatea lumii asociindu-se, asemenea pustnicului, cu norma transcendentă. Mai târziu, farmecul interiorității, plasând izvorul legii morale în intimitatea individului excepțional, afirma totodată splendoarea morală a iubirii pe care el o trăiește. Dacă se ivea un conflict între această iubire și exigențele societății, sufletul frumos lua singur hotărârea cea mai înțeleaptă, iar restul lumii îl urma. Într-o situație, însă, în care instanța normativă supremă este comunitatea, iubirea care își permite să o contrazică are foarte puține șanse de reușită. Or, cum ar putea iubirea să n-o contrazică, dacă în acest sistem ea reprezintă una dintre puținele ocazii în care individul poate exprima o preferință care se abate de la cerințele înrădăcinării? Într-o lume unde comunitatea și tradiția predomină, iubirea-pasiune îi permite individului să fie cu adevărat el însuși. Era așadar firesc ca scriitorii să conceapă această pasiune sub forma contradicției dintre fericirea

individuală supremă și inevitabila ostracizare socială. Adulterul avea deci să devină în această perioadă unul dintre subiectele favorite ale romanului.

Faptul că adevărul social și istoric al conflictelor reprezentate ocupă acum centrul de interes al romanului nu face însă ca problema pusă de idealismul modern (cum să fie împăcate reprezentarea sufletului eroic și descrierea verosimilă a lumii) să fie mai puțin vie de-a lungul întregului secol XIX. Pe vremea vechiului idealism, principala grijă a veridicității era reprezentarea exactă a normei morale – în toată forța sa transcendentă, dacă era vorba de romanele idealizatoare, sau în distanța dintre ea și comportamentul imperfect al oamenilor, dacă era vorba de genurile comice ori pesimiste. Romanul din secolul al XVIII-lea se străduiește să redea în mod verosimil decorul în care sufletul nobil își afirmă superioritatea, având grijă să păstreze legăturile cu mediul care i-a dat naștere. Atente la înrădăcinarea oamenilor în comunitate, romanele din secolul al XIX-lea nu se mulțumesc să analizeze dependența lor generală și relativ uniformă față de mediu, ci insistă asupra influenței concrete și diferențiate pe care acesta o exercită asupra personajelor.

Interesul pentru veridicitatea socială, manifestat de aproape toți romancierii din secolul al XIX-lea, micșorează, fără a o suprima, deosebirea dintre partizanii idealismului modern și cei ai scepticismului moral. Adepții idealismului se străduiesc de aici înainte să plaseze în mod credibil sufletele nobile în cadrul bine conturat al lumii concrete. Căutând pretutindeni noblețea și forța morală, acești autori examinează universul în detaliu pentru a descoperi în el eroii pierduți în negura istoriei, ascunși în ținuturi exotice sau rătăciți în labirintul societății moderne. Adversarii moderați ai idealismului romanesc, în schimb, descriu imperfecțiunea morală și formele pe care le ia în societate cu o ironică bunăvoință, și uneori examinează cu un amestec de simpatie și severitate perspectiva individuală a actorilor. Antiidealismul radical, considerând că idealismul romanesc este un miraj sub care se ascunde mizeria morală a ființelor umane, își propune să-i demaște falsitatea, pentru a le

revela cititorilor crudul adevăr al condiției lor sociale. În sfârșit, câțiva mari scriitori încearcă, în a doua jumătate a secolului, să realizeze o sinteză durabilă între idealism și antiidealism.

ADEVĂRUL ISTORIC AL IDEALISMULUI

Am văzut mai sus că pesimismul romantic excelează în evocarea conflictului ireconciliabil dintre personajul excepțional și mizeria lumii în care este obligat să trăiască, un conflict care se rezolvă prin înfrângerea protagonistului (Werther, Hyperion). Reflectând la aceste exemple, prozatorii idealiști din secolul al XIX-lea au fost nevoiți să admită că sufletele ideale nu se puteau simți acasă în lumea contemporană, invadată de mediocritate și prozaism. În loc să accepte că era neapărată nevoie ca sufletele nobile să fie înfrânte, scriitorii secolului al XIX-lea și-au propus să descopere și să studieze mediile sociologice și istorice unde ele pot înflori. Ei au început deci să caute urmele idealului în trecutul istoric, așa cum o făcuseră de altfel înaintea lor reprezentanții romanului elenistic și eroic de la Heliodor până la Madeleine de Scudéry. Cum am văzut, proza ideografică din secolul al XVIII-lea explorase și ea filiera antică și exotismul, plasându-și personajele exemplare în epoci și spații puțin influențate de progresul și civilizația modernă. Romanul gotic simțise la rândul său că eroismul moral era strâns legat de trecutul istoric, dar exploatase acest filon fără să nutrească un interes real pentru autenticitatea documentară a perioadelor descrise. În opoziția lor declarată față de romanul richardsonian, Horace Walpole și Ann Radcliffe au crezut că pot regăsi poezia lumii reale într-un trecut pitoresc, crud, străbătut încă de ecouri ale supranaturalului. Imaginând arhitecturi fantastice cu nuanțe fals medievale, capabile să adăpostească intrigi de o violență prea puțin verosimilă, acești romancieri au produs un repertoriu de emoții a căror forță voit primitivă atingea, din păcate, infantilismul. Atât noua proză ideografică, cât și romanul gotic nu se interesau în fond decât de simpla îndepărtare a subiectului lor în timp sau spațiu, de

ceața care le învăluia detaliile favorizând excesul de imaginație. Date fiind aceste tentative, scriitorii care la începutul secolului al XIX-lea au căutat să prindă nu inaccesibilitatea trecutului, ci adevărul lui, nu aveau altă soluție decât să părăsească atât convențiile ideografice, cât și fantasmele gotice, întorcându-se la tradiția moralistă a nuvelei și la precizia descriptivă richardsoniană, dar punându-le în slujba veridicității sociale și istorice.

Revalorizarea nuvelei a fost îndeplinită cu brio de Heinrich von Kleist care, în *Michael Kohlhaas* (1808, anul primului *Faust* de Goethe și al *Cuvântărilor către națiunea germană* de Fichte) reafirmă convergența, exploatată anterior de nuveliștii din secolul al XVII-lea, în special de Saint-Réal, dintre tematica istorică și analiza morală. Iar revenirea la precizia descriptivă, legată de numele lui Walter Scott, s-a aflat la originea unei adevărate revoluții în concepția romanului.

Mai dramatic decât pașnicele povestiri ale lui Goethe și Hölderlin, conflictul din *Michael Kohlhaas* reînvie violența tradițională a nuvelei tragice și, asemenea ei, își alege ca obiect de reflecție fundamentul însuși al legăturilor dintre oameni. Ca și în *Werther* ori *Hyperion*, convingerea protagonistului că se află sub protecția directă a Providenței contrastează cu eșecul aparent al acțiunilor sale. Însă, spre deosebire de romantismul pesimist care se mulțumea să înregistreze cu tristețe ostilitatea lumii față de sufletele mari, textul lui Kleist analizează la rece rațiunile antropologice ale apariției lor. Rezultă o viziune asupra trecutului care e în același timp universalistă, deoarece în toate epocile oamenii sunt frământați de pasiuni asemănătoare, și istoricistă, căci fiecare epocă își are locul ei bine definit în istoria universală, iar pasiunile și instituțiile timpurilor trecute au, în ochii lui Kleist, o noblețe și o forță exemplare.

Tablou pe cât de vast, pe atât de pătrunzător al Germaniei din timpul războaielor religioase, *Michael Kohlhaas* propune o meditație sumbră asupra raporturilor dintre ordinea socială și setea de dreptate. Michael Kohlhaas, negustor de cai în Saxonia, e umilit de baronul von Tronka. Sub un pretext ridicol, baronul îi sechestrează un transport de animale. Încercările negustorului

de a-și obține dreptatea pe căi legale se lovesc de influența exercitată de marea familie von Tronka pe diferite trepte ale puterii. Soția lui Kohlhaas își pierde viața în cursul acestor încercări. Protagonistul alege acțiunea violentă și, după ce, în tovărășia câtorva aventurieri, devastează castelul familiei Tronka, negustorul răzvrătit atacă și incendiază orașul Wittenberg, unde se ascunsese dușmanul său. Urmat de un număr tot mai mare de partizani, Kohlhaas învinge armata prințului de Meissen și se proclamă reprezentantul arhanghelului Mihail pe pământ, purtător al paloșului de foc și stăpânitor vremelnic al lumii. În urma unei medieri întreprinse de Martin Luther în persoană, răsculatul depune armele și, înarmat cu un permis de liberă trecere, se prezintă la tribunalul din Dresda pentru rejudecarea cauzei sale. Partizanii lui continuă însă războiul civil și, după alte peripeții, Kohlhaas este condamnat la moarte de curtea supremă de la Viena pentru că a violat pacea Imperiului, nu fără să obțină însă câștig de cauză împotriva lui von Tronka pe lângă electorul de Brandenburg. Persecutorii lui Kohlhaas sunt pedepsiți, dar negustorul trebuie să plătească cu viața răzvrătirea împotriva păcii sociale.

Ceea ce frapează de la început în această povestire este justețea tabloului instituțiilor și moravurilor istorice. Raporturile încordate dintre negustori și seniori, acapararea pârghiilor puterii de stat germane de către nobilime, agitația populară care i-a urmat Reformei, organizarea federală a justiției Sfântului Imperiu, toate aceste aspecte sunt evocate cu precizie și pricepere. În mijlocul acestei lumi reconstituite cu fidelitate, protagonistul nu este în nici un fel predestinat să devină erou: e vorba de un negustor cumsecade, bine înrădăcinat în mediul său, mulțumit în afaceri, plin de afecțiune pentru familia sa. Nimeni n-ar putea prevedea că el își va asuma într-o bună zi sarcina de a apăra ordinea lumii, nici că își va pierde viața din această cauză.

Or, Kohlhaas constată cu surpriză și groază descompunerea ordinii care guvernează comunitatea. Omul de treabă nu se ciocnește pur și simplu de capriciul unui potentat local, ci de

refuzul repetat al autorităților de orice fel de a repara nedreptatea comisă. Acest teribil și inexplicabil eșec al justiției instituționale îl convinge pe erou că nu e vorba numai de o problemă locală, de un timp mort, de unul dintre numeroasele interludii ale unei ordini care depinde în mod necesar de cooperarea tuturor membrilor săi, ci că, dimpotrivă, structura obligațiilor sociale e coruptă în întregime. Atunci când instituțiile încetează să mai asigure dreptatea, răspunderea de a restabili ordinea îi revine fiecărui individ, indiferent de condiția lui socială. Războiul declarat de Kohlhaas tuturor oamenilor în numele puterii sale înnăscute de a instaura dreptatea este, așadar, în ochii lui, un război legitim.

Una dintre temele povestirii lui Kleist este măreția sufletească născută pe ruinele comunității. Sufletele puternice, pare că spune el, sunt chemate să se ivească acolo unde urzeala societății se destramă și unde rolurile obișnuite își pierd semnificația: Kohlhaas luptă pentru că este om. Kleist moștenește deci, în felul său, ceva din varianta modernă a idealismului și din ecourile ei egalitare: sursa forței sufletești e plasată în forul intim al personajului, independent de locul ocupat în societate. În același timp, Kleist înrădăcinează sufletul puternic în mediul său istoric, făcându-l să se ivească exact în perioada de agitație socială și de declin al justiției din timpul Reformei.

Și totuși, verdictul final al narației nu este în favoarea individului excepțional. Să ridici armele împotriva ordinii stabilite e lucru ușor, iar răzvrătitul își găsește fără greutate numeroși aliați. În schimb, depunerea armelor și restabilirea păcii tulburate sunt mult mai greu de realizat. Kohlhaas, convins de Luther să se predea în schimbul unei promisiuni de dreptate, o face bucuros și fără rezervă. Dar războiul tuturor împotriva tuturor, odată declanșat, nu mai poate fi oprit, iar aliații lui Kohlhaas continuă să răspândească dezordinea. În acest timp, pe căi ocolite, sistemul federal descentralizat al Sfântului Imperiu află de nedreptatea comisă. Târziu, cu stângăcie, comunitatea reușește totuși să-și îndeplinească datoria față de negustor. Oricât

de legitimă ar fi putut părea, revolta acestuia pune în evidență, până la urmă, stabilitatea instituțiilor sociale.

*

Povestirea lui Kleist plasează sufletul excepțional într-un context istoric verosimil, însă, dat fiind că în *Michael Kohlhaas* noblețea eroului apare nu ca rezultat al organizării societății, ci al descompunerii ei, legăturile dintre calitățile eroice și statutul social al personajului nu sunt examinate în amănunt. În viziunea lui Kleist, manifestarea istorică a eroismului reprezintă o reacție la tulburările publice, și nu un produs al modului de organizare a societății. Rămâne de știut dacă e posibil să concepem un erou plauzibil din punct de vedere istoric, dar care să-și manifeste forța nu *în pofida* originii sale, ci *datorită* acesteia.

Instrumentele conceptuale de care e nevoie pentru a răspunde la această întrebare fuseseră stabilite încă din al doilea sfert al secolului al XVIII-lea de noua filozofie a istoriei. Fapt notabil, una dintre rațiunile de existență ale acestei filozofii fusese tocmai nevoia de a recunoaște profunda inactualitate a vechilor opere literare care glorificau meritele societăților războinice (în primul rând *Iliada*) și de a explica, totodată, atracția pe care aceste opere continuau să o exercite asupra membrilor societăților civilizate. Pentru a rezolva această contradicție, în *Principiile unei științe noi* (1744) Vico stabilea trei etape în evoluția naturii umane și a societăților care o înfățișează, etape pe care le plasa sub semnul imaginației religioase, al eroismului războinic, respectiv al rațiunii, observând de asemenea că omenirea ajunsă la maturitate continuă să aprecieze operele literare cărora copilăria sa le-a dat naștere. Pe urmele lui Vico, numeroși alți gânditori au definit și au redus în variate sisteme diversitatea și evoluția istorică a societăților umane: David Hume în *Istoria Angliei* (1754), Winckelmann în *Istoria artei antice* (1763-1768) și mai ales Adam Fergusson în remarcabilul său *Eseu asupra istoriei societății civile* (1767).

Geniul lui Walter Scott a fost să descopere soluția unei probleme *interne* care preocupa proza narativă – veridicitatea eroismului romanesc –, profitând de progresele realizate de gândirea istorică, în special în versiunea creată de gânditorii scoțieni. Inovația lui a constat în a-i prezenta cititorului personaje la fel de grandioase și la fel de îndepărtate de prezent ca și cele pe care le inventase romanul gotic, dar făcându-le verosimile și punând tehnica realismului descriptiv în slujba noii concepții a progresului istoric. Grație acestei noi viziuni, care leagă măreția sufletească de moravurile arhaice ale națiunilor războinice, conduita eroică poate fi în același timp onorată în mediul de origine și pusă sub semnul întrebării mai târziu. Mijloacele realismului descriptiv îi permit lui Scott să evoce diferite momente istorice cu precizia lui Defoe și Richardson în ceea ce privește cadrul și a unor Smollett, Fanny Burney ori Maria Edgeworth în ce privește diversitatea moravurilor sociale. În plus, ca să creeze o distanță critică între public și situațiile evocate, asigurându-l totodată pe cititor că autorul este demn de încredere, acesta se prezintă ca un adversar declarat al neverosimilului și perorează pe tonul ironic și bonom care fusese folosit cu atâta succes de Fielding.

Sinteza reușită dintre prezența eroismului, explicarea (și neutralizarea) lui cu ajutorul noii concepții a istoriei, bogăția culorii locale și tonul prietenos al discursului narativ explică imensul succes pe care l-a cunoscut primul roman al lui Scott, *Waverley* (1814).

Cartea povestește călătoria unui tânăr aristocrat englez în Scoția, în 1755, data ultimei încercări făcute de iacobiți, partizanii legitimiști ai Stuarților, de a restabili această dinastie pe tronul englez, pe care îl pierduse în timpul Revoluției din 1688. Alegerea este semnificativă, deoarece în 1814 evenimentele din 1755 erau încă relativ recente, iar cititorii nu puteau, așadar, să atribuie autorului intenția de a-i înșela cu povești neverificabile de proveniență gotică. Însă, deși recentă, această perioadă avea în ochii autorului avantajul de a aparține, în Scoția cel puțin, unei stări de civilizație mult mai arhaice, a cărei supraviețuire,

sugera el, era în mare parte răspunzătoare pentru himerele legitimiste. În cazul de față, era vorba de sistemul clanurilor scoțiene, rețele comunitare feudale ale căror șefi se bucurau de fidelitatea necondiționată a supușilor. Acest sistem, privit de Scott cu o afecțiune temperată de ironie, exista încă la mijlocul secolului al XVIII-lea în partea muntoasă a Scoției, unde tradiția de luptă și cavalerească celebrată de romanele medievale era însoțită de o puternică înclinație către dezordine și banditism. În 1755, acești munteni ascultau încă de vechile îndatoriri ale cavalerismului, ale curteniei și ale revoltei, practicau ospitalitatea și, până la un punct, respectarea făgăduielilor, și cultivau cu generozitate spiritul de aventură. Nu era mai puțin adevărat însă că rămăseseră blocați într-o stare socială percepută de cititorii lui Scott ca emoționantă, desigur, dar ciudat de primitivă.

Așa cum explică autorul însuși într-un *Post-scriptum care ar fi trebuit să fie o Prefață*, în 1814, Scoția, integrată în lumea modernă datorită dezvoltării comerțului și moravurilor, nu mai era cea din 1755. „Nu există națiune în Europa care, în cursul unei jumătăți de veac ori ceva mai mult, să fi suferit o schimbare atât de completă ca regatul Scoției", scrie el.[1] „Oamenii din vechea stirpe" au dispărut, dar cu toate că devotamentul lor față de dinastia Stuart era în realitate o prejudecată absurdă, nu putem să nu regretăm „exemplele vii de devotament remarcabil și dezinteresat față de principiile de loialitate pe care le primiseră de la părinții lor, precum și față de credința, ospitalitatea, curajul și onoarea specifice vechii Scoții" (*Waverley*, pp. 365-366). Distruse de progres, calitățile apreciate de romanul idealist au existat realmente, astfel că „evenimentele cele mai fanteziste din această istorie sunt tocmai cele care se bazează pe fapte reale" (p. 366).

Așadar, Scott descrie eroismul ca pe o realitate bine stabilită care a existat odinioară în umbra unei civilizații dispărute și care merită să nu fie uitată. În cazul lui *Waverley*, acest eroism se vădește pe diverse trepte ale ierarhiei sociale: banditul Donald Mac Bean, răzvrătiții iacobiți, în special Fergus Mac Ivor și

sora lui, Flora, și, în sfârșit, pretendentul Charles Stuart. Arhaismul Scoției este descoperit cu surprindere de Edward Waverley, tânăr englez cu vagi aspirații romantice și mare cititor de romane, care se lasă fermecat de curajul fanatic al legitimiștilor. Scott îl folosește deliberat pe acest observator-raisonneur simpatic și naiv, pentru a zugrăvi pe îndelete frumoasele peisaje și moravurile învechite din Highlands, precum și pentru a-și afirma rezervele față de excesul de eroism. Capabil de romantism și de generozitate (Waverley se angajează imprudent în luptă alături de iacobiți și, în bătălia de la Prestonpans, îi salvează viața colonelului englez Talbot), el rămâne o ființă în esență prozaică, iubind în același timp Scoția, unde se stabilește până la urmă, și progresul pe care îl impune acestei provincii unirea cu Anglia.

Personajul moderat și rațional, observator imparțial al conflictelor istorice, revine în *Old Mortality* (1816), care este probabil, în opera lui Scott, cel mai reușit roman istoric. E vorba de Henry Morton, martor și participant la conflictul care i-a opus, la sfârșitul secolului al XVII-lea, pe partizanii *Covenant*-ului religios scoțian simpatizat de clasele populare Bisericii Episcopale impuse de coroana engleză cu asentimentul nobilimii scoțiene. Grandoarea societății războinice este privită aici într-o lumină cu mult mai întunecată. De-a lungul romanului, Morton vrea să prevină conflictul dintre partizanii Covenantului, reprezentați de prietenul și aliatul său John Balfour de Burley, și nobilimea regalistă, personificată de comandantul regal Claverhouse și de lordul Evandale. Partizanii celor două tabere, deopotrivă orbiți de devotamentul față de cauza lor, sunt priviți de Morton cu o egală repulsie. Îngrozit atât de fanatismul partizanilor Covenantului, cât și de cruzimea morbidă a lui Claverhouse, Morton înclină către cel dintâi, dar ar vrea de fapt să poată încheia războiul fără victorii sângeroase. În *Waverley*, personajul moderat și rațional era înconjurat de o mulțime de iacobiți generoși și imprudenți, printre care familia Mac Ivor; aici, numai mărinimosul lord Evendale, care-i salvează viața lui Morton, personifică adevărata măreție sufletească

a vremilor trecute. În *Old Mortality,* accentul cade asupra violenței, oprimării și nedreptății acestor vremuri, iar rămășițele de admirație nostalgică pentru bărbăția triburilor războinice lasă loc de acum încolo disprețului liberal față de fanatismul ideologic.

Însă pesimismul din *Old Mortality* nu reprezintă ultimul cuvânt al lui Scott despre subiectul sufletului eroic. În *Inima lui Midlothian* (1818), Scott meditează la puterea morală a disidenței religioase și la capacitatea acesteia de a provoca o măreție verosimilă. Acțiunea, prezentată în continuare într-o versiune mult simplificată, se petrece la Edinburgh în 1737. David Deans, agricultor sărac și presbiterian fervent (deci ostil episcopalismului și credincios reformei scoțiene), își crește cele două fiice, Jeanie și Effie, după cele mai riguroase principii morale și religioase. Departe de a profita de aceste lecții, Effie se lasă sedusă de George Stanton, tânăr aristocrat englez care trăiește în Scoția într-un grup de bandiți sub un nume de împrumut. Aducând pe lume un copil care dispare în chip misterios, Effie e acuzată de infanticid. Tribunalul nu dispune de cadavru, dar întrucât acuzata nu împărtășise nimănui taina sarcinii sale, judecătorul conchide că ea își pregătise din vreme planul de a se descotorosi de copil. Pentru ca Effie să nu fie condamnată, ar trebui doar ca sora ei, Jeanie, să depună mărturie că era la curent cu sarcina. Însă Jeanie, care nu știuse nici ea nimic, nu acceptă sub nici un motiv să mintă, cu atât mai puțin sub jurământ. Ca urmare, tribunalul o condamnă pe Effie la moarte. Împăcată cu propria conștiință, Jeanie pornește acum să-și salveze sora și face, fără ajutorul nimănui, o călătorie la Londra, unde, datorită sprijinului ducelui de Argyle, protectorul scoțienilor, este primită în audiență de regina Caroline, de la care obține grațierea lui Effie. Întoarsă în Scoția, Jeanie se mărită cu modestul pastor Reuben Butler, în timp ce Effie e luată de soție de seducătorul ei, bogatul Stanton, redevenit om de treabă. Fiul lor, despre care aflăm acum că trăiește, fusese răpit de Madge Wildfire, o tânără căzută pradă nebuniei, care îl dăduse unei bande de

tâlhari scoțieni. Stanton încearcă să-l facă să renunțe la îndeletnicirea de bandit, însă tânărul își ucide tatăl.

Cum se vede, cartea este plină de peripeții și încearcă să combine precizia reconstituirilor istorice cu exuberanța imaginației. Formula, inventată de Scott, constă în implicarea personajului generos și imprudent (Fergus Mac Ivor în *Waverley*, aici Stanton) într-o mulțime de aventuri care amintesc de brutalitatea sordidă a genului picaresc – ecourile primelor romane ale lui Smollett fiind foarte prezente – și, în același timp, de repertoriul tematic al vechilor romane idealiste, întotdeauna bogate în deghizări, copii pierduți și tineri moștenitori de familie bună care se refugiază printre bandiți. Acest amestec de niveluri, care va deveni în secolul al XIX-lea o trăsătură a romanului de aventuri, este de altfel întru totul conformă cu programul romanului idealist modern, în măsura în care conferă o nouă demnitate subiectelor picarești și plasează vechile locuri comune ale romanului idealist într-un decor în principiu mai autentic. Metoda, care a lăsat o urmă de neșters asupra melodramei și asupra libretelor de operă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, îngăduie ficțiunii să prezinte evenimente ieșite din comun, fără să abandoneze însă pretenția la veridicitatea istorică. A plasa la sfârșitul romanului o crimă a cărei victimă se dovedește a fi tatăl sau mama asasinului este o formulă excelentă pentru a stoarce șiroaie de lacrimi, așa cum se vede în *Trubadurul* de Verdi ori în *Lucreția Borgia* de Hugo. Nebunia, mai cu seamă nebunia feminină, este o altă inovație pe care Scott, ca și opera, o exploatează masiv. Iresponsabilă, acționând din instinct, femeia atinsă de nebunie evocă prezența stranie și amenințătoare a destinului printre oameni. Năucită, dar știind să lovească, nebuna își asumă sarcina de a răzbuna nedreptatea (*Mireasa din Lammermoor*, 1819, sursa operei lui Donizetti) sau pe aceea de a pedepsi fără să-și dea seama încălcările moralei (Madge Wildfire în *Midlothian*).

Dacă în *Waverley* și în *Old Mortality* intriga își găsește echilibrul grație contrastului dintre eroul generos, dar imprudent, și personajul rațional, dar șovăitor, în *Midlothian*, unul

dintre rarele texte în care Scott se hazardează să prezinte adevărata perfecțiune, îndrăzneala nerușinată a lui Stanton este contrabalansată de noblețea morală a tinerei Jeanie Deans. Frumusețea interioară a acestui personaj rezultă din credința sa într-o Providență atotputernică și atotștiutoare, care domnește în lume și care privește în adâncul fiecărei inimi. Exemplul tatălui ei, care respinge cu încăpățânare religia oficială, întărește în Jeanie sentimentul responsabilității morale individuale. Cuvântul dat e măsura onestității ei. Atunci când, aflată sub jurământ, refuză să mintă, Jeanie Deans se angajează să apere ordinea socială cu pasiunea cavalerilor rătăcitori din romanele de odinioară. Dar în romanul lui Scott interiorizarea datoriei sociale nu este doar tema unei ficțiuni exemplare, ci reprezintă o opțiune întru totul plauzibilă, dată fiind severitatea morală a presbiterienilor și încrederea protestanților în raporturile nemijlocite dintre oameni și Creatorul lor.

Gândirea istoricistă își dovedește în acest fel vitalitatea. Să străbați lumea în lung și-n lat ca să descoperi varietatea fizionomiilor istorice, pare să spună Scott, nu duce în mod necesar la scepticism; și, dacă e foarte folositor în anumite circumstanțe să pui la îndoială virtuțile războinice și să ridici îndoiala la rang de virtute, metoda istorică nu duce, în ultimă instanță, la distrugerea idealismului modern, ci îl apără tocmai în numele verosimilului.

*

Metoda lui Scott este, așadar, de trei ori inovatoare. Ea combină în mod eficient diferitele motive și procedee narative moștenite de la proza din secolul al XVIII-lea: reprezentarea măreției sufletești, brutalitatea aventurilor picarești, precizia detaliilor concrete și sociale, utilizarea vocii ironice și binevoitoare a naratorului omniscient. Cum spunea atât de bine Balzac făcând elogiul lui Walter Scott în „Cuvântul înainte“ (1842) la *Comedia umană*: în roman, acest autor „reunea în

el totodată drama, dialogul, portretul, peisajul, descrierea, introducea miraculosul și adevăratul, aceste elemente ale epopeii, punea poezia în contact cu familiaritatea celor mai umile limbaje“[2].

Apoi, Scott deschide prozei narative un vast câmp tematic, descoperind discontinuitatea și diferențierea lumii în funcție de dimensiunile istoriei, geografiei și stratificării sociale. Multă vreme după Scott, și pentru foarte mulți romancieri, misiunea romanului nu va fi alta decât aceea de a descoperi și clasa noi specii sociale și istorice. Gândirea romanului trece de la antropologia generală, bazată pe considerații normative universale, la antropologia comparativă, al cărei obiect este diversitatea relațiilor normative stabilite de comunitățile umane.

Scott, continuă Balzac, e acela care, înțelegând cel dintâi că personajele de roman sunt „concepute în măruntaiele secolului lor, […] ridica romanul la valoarea filozofică a istoriei“ („Cuvânt înainte“, p. 99). Balzac, reproșându-i de altfel lui Scott caracterul insuficient de sistematic al gândirii sale („nu se gândise să lege aceste compuneri unele de altele, astfel încât să alcătuiască o istorie completă, în care fiecare capitol să fie un roman, iar fiecare roman, o epocă“, p. 99), identifică aici cea de a treia inovație a romancierului scoțian, și anume că a chemat în ajutorul invențiunii romanești o teorie exterioară romanului, în cazul de față filozofia istoriei și a societății. Vechea preocupare morală va fi de acum înainte înlocuită de interesul, declarat și formulat în termeni teoretici, pentru statutul social, iar dacă în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea numai autorii cei mai puțin dotați se lăsau antrenați în digresiuni moralizatoare, lungile explicații istorice și sociale oferite de Scott și de discipolii săi devin o dovadă a măiestriei lor. Vechea vorbărie morală era un defect, noua prolixitate socială și istorică – o calitate, cel puțin pentru un timp.

Datorită noii filozofii istorice, care limitează influența fiecărui sistem normativ la comunitatea pe care o exprimă și o ghidează, problema axiologică (dacă norma morală aparține lumii noastre, de ce este ea atât de disprețuită, și dacă nu-i aparține, de ce este atât de evidentă pentru toți?) nu se mai pune de acum

înainte decât în interiorul fiecărei comunități. Prin urmare, ea va părea mai puțin urgentă în ochii publicului romanului modern, public care, trăind în mijlocul unei civilizații pașnice și prozaice, nu resimte decât o simpatie de principiu pentru alte sisteme normative decât cel propriu. Scriitorul care dorește să zugrăvească o măreție cu adevărat universală este deci chemat ca, în mulțimea de norme care au guvernat oamenii, să le descopere exact pe acelea care depășesc societatea din care provin. *Midlothian* constituie o încercare reușită de a obține acest rezultat, deși nu se detașează cu totul de relativismul normativ inerent metodei istorice.

Lui Alessandro Manzoni îi datorăm cea mai izbutită creație a unui roman istoric modern bazat pe o intrigă romanescă cu caracter universal. *Logodnicii* (1827), adevărat „remake" actualizat al *Etiopicelor*, povestește, ca și modelul său, peripețiile unei perechi de tineri îndrăgostiți a căror neclintită fidelitate triumfă asupra tuturor încercărilor. Însă natura cuplului și a nenorocirilor care îl copleșesc s-a schimbat cu totul. Îndrăgostiții sunt, de data aceasta, o pereche de țărani naivi din ducatul Milanului care, în prima treime a secolului al XVII-lea, se afla sub dominație spaniolă. Proiectele matrimoniale ale lui Renzo și Lucia sunt împiedicate de stăpânul locului, don Rodrigo, care încearcă zadarnic să o seducă pe frumoasa logodnică. Pentru a-i dejuca planurile, îndrăgostiții se despart, Renzo ca să plece la Milano, iar Lucia ca să se ascundă la Como, unde intră sub protecția unei înalte doamne. La Milano, Renzo ia parte la revolta populară provocată de lipsa de pâine și, temându-se să nu fie arestat, se refugiază pe teritoriul Republicii Venețiene. Lucia este răpită, la ordinul lui don Rodrigo, de crudul cavaler Nenumit și, nemaisperând să-l regăsească vreodată pe Renzo, se consacră Sfintei Fecioare, făcând legământ de castitate. Rugăciunile ei sunt ascultate, căci cavalerul Nenumit are, ca prin minune, remușcări pentru nenumăratele sale nelegiuiri și, călcându-și făgăduiala pe care i-o făcuse lui don Rodrigo, o ia pe tânăra fată sub protecția lui. Între timp, foametea care pustiește ducatul Milanului îi silește pe țărani să se

îndrepte spre capitală în speranța de a găsi acolo provizii. O nenorocire cheamă o alta: trupele germane, în trecere prin Milano în drum spre Mantova, răspândesc ciuma în regiune; epidemia, agravată de suprapopulare și mizerie, devastează cetatea. Renzo și Lucia se regăsesc în lazaretul din Milano, printre bolnavi și muribunzi, unde părintele Cristoforo, vechiul protector al logodnicilor, o eliberează pe Lucia de legământul pe care îl făcuse Fecioarei. În sfârșit liberi să se căsătorească, cei doi tineri părăsesc ținutul care îi prigonise și se stabilesc în satul venețian unde Renzo găsise adăpost.

Cel mai evident semn al convertirii la sistemul modern este, bineînțeles, condiția socială modestă a personajelor. Ca și Scott în *Midlothian*, Manzoni a înțeles lecția egalitară: noblețea sentimentelor, perfecțiunea virtuții, statornicia devotamentului se manifestă independent de originea socială a personajelor care le trăiesc și, la urma urmei, este mai natural să le regăsești la oamenii simpli care n-au suferit influența corupătoare a bogăției și a puterii. De altfel, tema cuplului de țărani care, dând dovadă de o extraordinară statornicie, rămân credincioși dragostei lor în pofida uneltirilor seniorului îndrăgostit, este un vechi topos literar. Sensibil la exigențele metodei lui Scott, Manzoni îmbracă această statornicie în vălul autenticității sociale și psihologice, fidelitatea logodnicilor amintind puțin de încăpățânarea atribuită adesea oamenilor din popor. Dar, îndărătul acestui văl, cititorul observă întotdeauna măreția individualismului idealist, al cărui sens este dat, ca în vechile romane, de opoziția eroului în fața adversității lumii și de alianța lui secretă cu Providența.

Zugrăvirea adversității lumii se sprijină pe o teorie istorică a conflictelor sociale. După exemplul lui Scott, Manzoni concepe romanul istoric ca pe o meditație asupra evoluției umanității spre progres și, într-un mod chiar mai consecvent decât predecesorul său englez, romancierul italian se dovedește adeptul liberalismului. Romanul lui Manzoni vrea să demonstreze faptul că hegemonia nobilimii războinice, departe de a fi fost o instituție utilă în vremea ei, căzută mai apoi în desuetudine,

a fost întotdeauna dăunătoare popoarelor asupra cărora s-a exercitat. De asemenea, autorul vrea să arate că în epoca premodernă societatea își plătea scump ignoranța în materie de economie politică, de administrație și de igienă. În comentariile presărate de-a lungul romanului, Manzoni se adresează direct cititorului luminat, presupus a fi la curent cu teoriile moderne privind economia de piață, guvernarea rațională și sănătatea publică. Spre deosebire de Scott, conform căruia imperfecțiunea statului social premodern favoriza, ca un fel de efect secundar și trecător, înflorirea virtuților romanești în sânul aristocrației, Manzoni crede, dimpotrivă, că aceste virtuți au aparținut dintotdeauna oamenilor din popor, care izbuteau să le exercite nu datorită, ci în pofida nedreptății sociale premoderne. În această viziune asupra istoriei, adversitatea lumii ia forma asupririi sociale – exercitată de don Rodrigo și de cavalerul Nenumit – și a incapacității de care dă dovadă administrația spaniolă din Milano, confruntată cu foametea și cu epidemia de ciumă.

Adversar al aristocrației, Manzoni crede, ca mulți liberali de la începutul secolului al XIX-lea, că egalitatea modernă este rezultatul unui amplu proiect providențial înscris de multă vreme printre virtuțile propovăduite de creștinism. Dacă, în conformitate cu preceptele veridicității sociale, Manzoni zugrăvește adesea un cler ignorant și laș, părintele capucin Cristoforo, în schimb, generos membru al unui ordin religios, și cardinalul Federigo Borromeo, prinț charismatic al Bisericii, se devotează celor umiliți și obidiți. Fără intervenția caritabilă a acestor două personaje – și, pe de altă parte, fără intervenția directă a Sfintei Fecioare în episodul convertirii cavalerului Nenumit – logodnicii n-ar fi scăpat de planurile sinistre ale lui don Rodrigo. Antagonismul social dintre aristocrația parazitară – străină, pe deasupra – și populația autohtonă și productivă e parțial îmblânzit numai datorită prestigiului moral al Bisericii și influenței binefăcătoare pe care aceasta o exercită, reamintindu-le oamenilor că adevărata justiție nu se reduce la raporturile reale de forță.

CĂUTAREA EXOTICĂ

Urcând pe firul istoriei în căutarea măreției sufletești și a poeziei lumii, autorii de romane istorice de la începutul secolului al XIX-lea reluau, fără să-și dea bine seama, preocupările literaților neoclasici, pentru care numai eroii foarte îndepărtați în timp sau spațiu erau demni de atenția genurilor literare nobile. Îndepărtarea capătă, firește, o direcție nouă, pentru că de acum înainte interesul autorilor nu se mai orientează spre Antichitatea clasică – teritoriu imaginar dotat cu exemplaritate universală –, ci spre trecutul feudal, recent sau depărtat, al țării căreia ei îi aparțin. Cu toate acestea, sensul profund al acestei căutări rămâne neschimbat: ea afirmă că faptele memorabile se găsesc, cum le spune și numele, în locuri deja consacrate de memorie și nu *aici* și *acum*. Distanța spațială continuă să fie percepută ca un echivalent al îndepărtării temporale, exotismul putând să îndeplinească funcțiile rezervate distanței în timp.

Romancierii și publicul lor erau de acord să considere marile metropole europene din secolul al XIX-lea (Londra, Parisul, Sankt-Petersburgul, Viena și Berlinul), precum și nord-estul prosper al Statelor Unite, drept culmea noii civilizații comerciale, pașnice și prozaice, și să presupună că, în afara acestor focare ale epocii moderne, arhaismul moravurilor creștea direct proporțional cu distanța spațială. Departe de a disprețui însă opțiunea pentru arhaism, cei care aderau la această perspectivă asupra omenirii se extaziau în fața forței morale a națiunilor presupuse a nu fi atins culmile istoriei universale: italienii, corsicanii, spaniolii, grecii, turcii, egiptenii, amerindienii, cazacii și cecenii.

Am văzut deja, vorbind despre *Old Mortality*, că, îndepărtându-se de *aici* și *acum* ca să caute altundeva urmele virtuții și energiei, scriitorii din secolul al XIX-lea erau obligați să descrie o măreție mai sălbatică și mai violentă decât cea din romanele vechi și din cele ale secolului al XVIII-lea. Motivul este evident. „Etiopicele", romanele cavalerești, pastoralele și romanele eroice concepeau virtutea, energia și descoperirea de sine ca întruchipări ale unei omeniri purificate și redate sieși

în splendoarea exemplară a eroilor ei. Această stare ideală nu cunoștea granițe și prin urmare putea să se regăsească atât în Grecia sau la Roma, cât și la vechii persani ai Domnișoarei de Scudéry, la incașii lui Gomberville ori la africanii lui Aphra Behn. În schimb, scriitorii moderni care localizează noblețea sufletească în epoci sau în ținuturi precise și îndepărtate o descriu în numele diferenței care separă popoarele cu moravuri mai puțin șlefuite de popoarele civilizate, dar, vai, căzute pradă prozaismului. Eroii romanelor istorice sau exotice moderne nemaiînfățișând, ca altădată, aspirația universală către perfecțiune, trezesc în cititor admirația nu lipsită de rezervă pe care oamenii supra-civilizați o resimt față de culturile pe care le consideră depășite.

Am observat, de asemenea, că scriitorii din secolul al XIX-lea sunt cu toții de acord să se supună cerinței de veridicitate socială și istorică. Prin urmare, ca și romanul istoric, operele cu subiect exotic abundă în procedee menite să garanteze adevărul empiric al personajelor și evenimentelor povestite: încadrarea autobiografică, considerațiile erudite despre populațiile evocate, relieful realist al descrierilor și scenelor. Însăși prezența acestor tehnici, atât de diferite de idealizarea proprie romanului premodern, creează dintr-odată un soi de decalaj, de clivaj între personajele exotice zugrăvite de narație și limbajul care le povestește aventurile. Vocea autorului sau cea a naratorului se plasează hotărât de partea cititorului modern, îl fac să se simtă bine, îl liniștesc, subliniind astfel alteritatea, dacă nu chiar ciudățenia subiectului exotic pe care îl prezintă.

Să deosebim acum, pentru a înțelege răsunetul acestei tematici, între exotismul cu caracter „istoric" și exotismul „sentimental". Cel dintâi aplică societăților arhaice non-occidentale metoda pusă la punct de Walter Scott și examinează conflictul acestora cu societatea modernă. *Ultimul mohican* (1826) de James Fenimore Cooper tratează triburile indigene din America de Nord cu aceeași rezervă pe care o simțim la Scott atunci când îi descrie pe highlanderii iacobiți și războaiele religioase din Scoția de la sfârșitul secolului al XVII-lea. Ca și romancierul

scoțian care pune accentul atât pe noblețea, cât și pe sălbăticia strămoșilor săi, Cooper împarte triburile indigene în mai multe categorii, curajoșii mohicani, huronii (zugrăviți ca niște ființe demne de dispreț) și delawarii (încă puri, deși decăzuți din noblețea lor trecută). Cooper vrea să-și convingă cititorul că toată această lume e sortită pieirii, deoarece măreția sa, personificată de mohicanul Uncas, și mizeria, reprezentată de huronul Magua, sunt amândouă la fel de desuete, neadaptate, nepregătite să țină piept colonizatorilor. Admirația pe care colonizatorii o încearcă uneori pentru curajul și loialitatea mohicanilor nu poate însă influența viitorul acestei populații. Marele Manitou, prorocește înțeleptul Tamenund, și-a ascuns fața; schimbarea este ireversibilă, omul alb e stăpânul pământului, timpurile eroice au dispărut pentru totdeauna.

Exotismul sentimental, în schimb, se interesează mai puțin de soarta societăților arhaice privite în sine, decât de uimirea pe care o încearcă reprezentanții civilizației moderne atunci când, grație unei întâlniri neașteptate, sub semnul iubirii îndeobște, descoperă bogăția morală și emoțională a „sălbaticilor". Datorită acestei tematici, exotismului sentimental i se potrivește mai degrabă tratamentul rapid, totodată pătrunzător și aluziv, specific nuvelei și romanului scurt, și mai puțin dezvoltările laborioase și abundența documentară a romanului istoric. Tehnica nuvelei serioase italiene și spaniole redevine actuală, după cum se vede în *Cronicile italiene* ale lui Stendhal. În alte cazuri, caracterul personal al acestor întâlniri încurajează exprimarea directă a sentimentelor intime, specialitate a narației elegiace la persoana întâi, așa cum se întâmplă în *Graziella* (1849) de Lamartine.

În această povestire în parte autobiografică, naratorul își trăiește aventura într-o țară străină cu reputație arhaică (regiunea Napoli, în Italia), într-o epocă deja îndepărtată (cam prin 1808, deci cu mai mult de patruzeci de ani înainte de publicarea povestirii), printre pescarii săraci, grup social care trăiește departe de artificiile civilizației, dar aproape de natură și de inocența ei biblică. La optsprezece ani, povestitorul este aruncat

de furtună pe insula Procida, unde o întâlnește pe frumoasa Graziella, adolescentă naivă, trezită la dragoste de romanul *Paul și Virginia*, pe care personajul-narator i-l citește cu voce tare. Sub cerul senin de la Napoli, iubirea e veșnică și de neînvins: Graziella refuză să-l ia de bărbat pe pretendentul ei, localnicul Cecco, și caută refugiu într-o mânăstire. Tânărul francez o regăsește și, după ce a petrecut lângă ea cea mai castă noapte de dragoste, o redă familiei sale. Nu după mult timp, se întoarce în Franța, unde va afla că Graziella a murit din dragoste pentru el. Figura fetei este reliefată cu ajutorul celor mai vechi procedee ale romanului idealist: marea și furtunile ei, iubirea perfectă care nu ține seama nici de granițe, nici de naționalitate, intervenția divinităților – căci Graziella e convinsă că bărbatul pe care-l iubește vine s-o caute inspirat de Sfânta Fecioară. Narația nu stăruie asupra trăsăturilor personajului masculin, ascunse de identitatea acestuia cu autorul. Dar e ușor de văzut că, dacă logica situației ar fi bine explorată, tânărul civilizat incapabil să iubească o creatură atât de frumoasă și de pură n-ar putea fi decât o ființă rece și cinică.

Acest om ar suferi de ceea ce se chema, prin 1830, „boala secolului", maladie care îi făcea pe tineri indiferenți la tot ceea ce, în condiții normale, ar fi trebuit să le aducă fericirea, în special la iubire, deși această boală le mărea în mod curios capacitatea de a o inspira. Iubirea ataca în schimb tinerele moștenitoare de familie bună, așa cum se întâmplă cu Tatiana Larina în *Evghenii Oneghin* (1830), romanul în versuri al lui Alexandru Pușkin, și cu prințesa Mary în episodul al cincilea din *Un erou al timpului nostru* (1840) de Mihail Lermontov. Repulsia tinerilor dandy față de fetele din societatea lor este ușor de înțeles, presupus fiind că prozaismul sufocant al acestei societăți îi corupe pe toți membrii ei, inclusiv pe cei mai nevinovați, și toate instituțiile, inclusiv căsătoria. Din dispreț pentru lumea lor, unii dintre acești copii ai veacului se aruncă în brațele unor frumoase sălbatice.

Bela, prima povestire din culegerea lui Lermontov, istorisește legătura dintre blazatul Peciorin și o principesă osetină

demnă să figureze în romanele Domnișoarei de Scudéry. Intrigat la început de exotismul romantic al fetei, Peciorin își închipuie o clipă că ar putea-o iubi, dar spleenul care îl devorează pune curând capăt acestei aventuri. Dragostea tinerei „sălbatice" îl plictisește la fel de mult ca iubirea unei femei din lumea bună. Bela moare înjunghiată de tânărul circazian care ar fi vrut să o ia de soție. Zguduit de această pierdere, Peciorin se îmbolnăvește, dar e greu de știut dacă o regretă. Inima de piatră a copilului veacului nu poate rezista seducției visului exotic, pe care nu are însă puterea să-l trăiască până la sfârșit.

Tolstoi va fi cel care va aprofunda consecințele morale ale șocului exotic, în *Cazacii*, amplă narație scrisă între 1852-1862 și publicată în 1863. Amatorii de exotism din Franța ori Anglia, înainte de a se aventura spre Orient, călătoreau în Italia și Spania, țări mediteraneene în fond destul de apropiate de națiunile considerate avansate, pe când în Rusia căutarea exotismului îi ducea pe scriitori spre Caucaz și Asia Centrală, tărâmuri unde îi întâlneau fie pe ceceni, cultură tribală, nomadă, islamică, profund deosebită de obișnuințele mentale ale metropolei, fie pe cazaci, războinici creștini aliați cu Imperiul Rus și care trăiau în comunități agricole tradiționale. În plus, în Rusia, superioritatea afectată de elite în fața națiunilor pe care le dominau nu era simplă, Imperiul Rus aflându-se el însuși într-o stare de dependență culturală față de puterile europene, a căror spoială instituțională o imita de puțină vreme. Acesta este cu siguranță unul dintre motivele pentru care eroul lui Tolstoi, în loc să-și exprime, ca personajele lui Walter Scott sau Lamartine, încrederea în moravurile civilizate ale metropolei și o rezervă prudentă față de stările mai vechi de civilizație, simte, dimpotrivă, o profundă repulsie pentru mediul său de origine și caută cu aviditate la „sălbatici" o viață mai pură și mai adevărată.

Olenin, tânărul care nu și-a terminat studiile, nu lucrează și, la douăzeci și patru de ani, nu și-a ales încă o carieră, se hotărăște să rupă cu existența lipsită de sens pe care o duce în capitală și să se înroleze în armata din Caucaz. Sosit la Novomlinsk, sat căzăcesc aflat la granița cu teritoriile unde se ascund vitejii ceceni, Olenin nu mai are altă dorință decât să adopte

viața cazacilor, a căror fericită simplitate o admiră. Prieten cu bătrânul vânător Eroșka și cu bravul Lukașka, cel care înfruntă moartea în conflictele de la hotarul cu indigenii, Olenin se îndrăgostește de Marianka, o fată din sat. Totala inaccesibilitate a tinerei cazace îl fascinează pe tânărul rus. Bine înrădăcinată în satul ei, înconjurată de familie și prieteni, trăindu-și liniștită viața într-un ritm ancestral pe care nici nu se gândește să-l pună la îndoială, Marianka nu depinde în nici un fel de Olenin ori de lumea lui, despre care nici măcar nu bănuiește că există. O apropiere trecătoare între Olenin și tânăra femeie, pe care vrea s-o ia de soție, se sfârșește atunci când curajosul Lukașka, grav rănit în cursul unei încăierări dintre cazaci și tătari, e adus în sat aproape mort, iar Marianka își dă seama că adevăratul său loc e alături de compatriotul ei. Socotind că educația lui a luat sfârșit, Olenin se întoarce la Moscova.

Nuvela *Cazacii* istorisește purificarea pe care un membru al societății considerate civilizată o obține grație unei „regresiuni" sociale, adică unei vizite într-o comunitate mai primitivă și mai apropiată de natură. Ajuns aici, protagonistul, sedus de viața senină a gazdelor și îndrăgostit de o localnică, dorește să se stabilească în mijlocul lor. Dar adaptarea personajului civilizat la moravurile inocente ale prietenilor săi se dovedește imposibilă. Devenit până la urmă mai sigur pe sine și mai înțelept, eroul se întoarce pe meleagurile natale. Interiorizarea unui ideal comunitar trăit de *alții* produce astfel o sinteză între proza lumii civilizate și poezia primitivă care supraviețuiește undeva departe. Această sinteză, care are loc în intimitatea sufletelor alese, le înnobilează, le întărește și le înzestrează, prin experiența exotismului, cu o provizie de înțelepciune care le va ajuta să înfrunte greutățile lumii lor.

MĂREȚIA OAMENILOR MĂRUNȚI

În acest timp, chiar în sânul țărilor considerate civilizate, căutarea sufletelor nobile asculta de formula lui Richardson, care consta în descoperirea idealului în inima oamenilor

obișnuiți. Această formulă îi îndemna pe de o parte pe romancieri să generalizeze frumusețea morală, atribuind-o tuturor ființelor omenești, dar permitea de asemenea descoperirea, chiar inventarea unor ființe excepționale care contrastau puternic cu mediul lor. Or, privite mai de aproape, aceste două posibilități imaginative se dovedesc contradictorii: tendința egalitară diminuează în mod necesar caracterul excepțional al eroilor aleși, căci, într-o lume în care cele mai umile suflete pot ajunge toate pe culmile virtuții, excepția este anihilată de supremația noii norme. În fața acestei contradicții, scriitorii din secolul al XIX-lea au adoptat două soluții: prima favorizează aspirația egalitară și descrie comorile de umanitate ascunse în inima ființelor obișnuite, pe când cealaltă caută în societate eroi cu adevărat ieșiți din comun.

Autorii interesați de bunătatea ființelor obișnuite prospectează atent treptele cele mai joase ale ierarhiei sociale pentru a-și alege eroii printre copiii găsiți, sătenii cumsecade, muncitorii săraci, marinarii fără avere, ba chiar și indivizii excluși de comunitate, fie din cauza crimelor (răufăcătorii, prostituatele), fie din cauza infirmităților de care suferă (cocoașa, maladiile mentale). Aceste ființe comune cu inimă mare sunt specialitatea lui Dickens, unul dintre cei mai eficienți apărători ai idealismului egalitar.

În *Oliver Twist* (1837-1839), sufletul frumos se întrupează într-un copil găsit. Născut în stradă dintr-o mamă care moare fără a-și destăinui numele, Oliver e crescut într-un azil, dat ca ucenic la un antreprenor de pompe funebre, și adoptat apoi de bătrânul pungaș Fagin, care vrea să facă din el un hoț de buzunare. Oliver se refugiază în sfârșit la doamna Maylie și la nepoata ei Rose, care au încredere în el în pofida aparențelor defavorabile sub care li se înfățișează. Un complicat șir de evenimente îi ajută pe protectorii băiatului să descopere originea lui, cu toate uneltirile lui Edward, denaturatul său frate vitreg, care încearcă să-l împiedice pe Oliver să-și primească moștenirea cuvenită. Obținând până la urmă jumătate din averea

tatălui decedat, Oliver intră în familia domnului Brownlow, în timp ce Edward, emigrat în America, își sfârșește zilele în închisoare.

E greu de închipuit un contrast mai dramatic decât cel care îl opune pe Oliver persecutorilor săi: pe de o parte, slăbiciunea unui copil care nu are nici un sprijin pe lume în afara virtuții lui instinctive, pe de alta, sinistra bandă de răufăcători fără scrupule care se ascunde în drojdia societății londoneze. Din fericire, nu întreaga lume e la fel de ostilă tânărului erou, ea împărțindu-se în cartiere învecinate care se exclud reciproc: de o parte, orașul ascunde un adevărat infern – ale cărui cercuri sunt reprezentate aici prin azilul de orfani, întreprinderea de pompe funebre și bârlogul secret al lui Fagin și al acoliților săi –, de alta, un sălaș de pace și bunăvoință unde trăiesc protectorii nevinovăției. Prezența topografică simultană a răului și a binelui, separate doar prin câteva garduri și câteva străzi, dă marii metropole moderne un caracter amețitor. Urâțenia cartierelor sărace, decăderea morală și nenorocirea creează, prin afinitățile lor reciproce, un fel de câmp de gravitație care atrage și corupe ființele slabe. Insulele de bunăvoință și de generozitate – cartierele bune – atrag în sens contrar inocența și îi dau puterea de a se afirma. Spațiul demonic și spațiul paradiziac, care, în romanele de odinioară, erau separate de vaste distanțe, se învecinează aici în sânul aceluiași oraș. Londra înglobează o mulțime tainică de continente morale, iar Etiopia lui Oliver e la un colț de stradă de Memfis și de delta Nilului său.

Dar opoziția dintre cele două spații nu epuizează sensul moral al acțiunii. La Dickens, înfruntarea binelui cu răul are o dimensiune care le scapă chiar combatanților, deoarece rădăcinile ei se află în conflictele generației precedente. În *Oliver Twist*, obiectul disputei este o moștenire, în ambele sensuri ale termenului: e vorba, la un prim nivel, de testamentul răposatului domn Leeford, urmărit de prietenii lui Oliver și ascuns de Edward, dar, la un alt nivel, dincolo de această avere, se observă prezența postumă a unui tată ale cărui erori morale continuă să fie simțite de urmașii săi.

Din fericire, Oliver nu știe nimic despre acest trecut. Nevinovăția este singura armă a orfanului, care îi determină pe toți oamenii de bine să fie de partea lui. Slăbiciunea exterioară și puterea candorii morale, care în romanele din secolul al XVIII-lea rămâneau caracteristica purității feminine, se transmit aici orfanului. Oliver nu-și cunoaște părinții, ca și cum autorul ar dori să scoată în evidență lipsa legăturilor exterioare ale protagonistului, singurătatea totală, apogeul fragilității. Povara și tristețea acestui trecut vor fi dezvăluite în cele din urmă, dar nu înainte ca inocența băiatului să fi învins obstacolele și să fi găsit în ea însăși destulă putere pentru ca revelația să n-o mai influențeze.

Așadar, nu e o întâmplare faptul că personajul eponim din *Micuța Dorrit* (1855-1857) va fi descris ca fiind copil și femeie totodată, fiică și mamă a întregii sale familii. Prototip al delicateței fizice, micuța Dorrit posedă, ca și Oliver Twist, o imensă forță morală. Născută în închisoare, micuța Dorrit înțelege repede că tatăl ei, condamnat pentru datorii, nu poate avea grijă de familie. Ea îl înlocuiește cu mult curaj, fără să renunțe vreodată la respectul afectuos față de cel care i-a dat viață. Micuța Dorrit câștigă puținii bani necesari traiului familiei sale lucrând ca secretară la doamna Clennson, o aspră femeie de afaceri, întunecată, austeră, al cărei fiu, Arthur, și el modest întreprinzător, îi inspiră protagonistei romanului un sentiment pe care, la început, el nu-l împărtășește. O schimbare în starea materială a tatălui ei permite familiei lui Dorrit să-și reia stilul de viață potrivit originii sale aristocratice. Îmbogățit, domnul Dorrit afectează o aroganță insuportabilă, dar fiica lui nu-și schimbă nici purtarea, nici prietenii: suflet statornic, instabilitatea sorții nu o atinge.

În timp ce istoria familiei Dorrit aparține lumii banilor și raporturilor ei cu morala, bune sau rele, dar clar vizibile, în familia Clennson, în schimb, o poveste obscură de adulter și de testament ascuns amenință soarta lui Arthur fără ca el să-și dea seama. Indiferența doamnei Clennson față de Arthur nu e doar rezultatul rigidelor convingeri religioase ale bătrânei

doamne; la sfârșitul cărții, cititorul descoperă odată cu Arthur că doamna Clennson nu este mama lui adevărată. Fiu al unei tinere seduse de soțul doamnei Clennson, a trăit departe de mama lui, care își petrece viața cerșind o iertare ce nu va veni.

Ca și în *Oliver Twist*, splendoarea nevinovăției, mirajul averii, ecourile pasiunilor trăite de generația precedentă definesc un univers unde individul e prins fără să știe în mrejele unui trecut de nemărturisit, pe care trebuie să-l lase în urmă. Aici, înrădăcinarea nu e doar de ordin social și istoric, ci prezintă o tulburătoare dimensiune morală: ca un fel de păcat originar, greșeala ascunsă în istoria familiei îi apasă pe urmași, oricât de nevinovați ar fi. Posibilitatea de a depăși înrădăcinarea capătă astfel o nouă semnificație, mai modestă și totodată mai emoționantă: deși rămâne produsul mediului său, eroul îl eliberează, prin puterea inocenței sale, de tarele lui secrete.

IDEALISMUL FEMINIST

Charlotte Brontë în Anglia și George Sand în Franța continuă această filieră, meditând la situația femeilor într-o lume în care poziția lor este prin definiție auxiliară. Vechile romane idealiste, perfect la curent cu poziția subalternă rezervată femeilor în viața publică, le acordau în schimb o indiscutabilă superioritate axiologică asupra bărbaților. În romanul elenistic, protagonista feminină, întotdeauna mai avansată pe calea virtuții și a statorniciei decât cei mai buni dintre bărbați, îi conduce cu mână sigură pe această cale. În această afirmare a superiorității feminine, cititorul regăsește respingerea lumii materiale, element esențial în mesajul romanului elenistic: lumea care le rezervă bărbaților dreptul de a hotărî în afacerile publice, în special de a purta războaie și de a aplica legea, este o lume imperfectă, nesatisfăcătoare, din care sufletele nobile, și mai ales sufletele nobile feminine, trebuie să evadeze. Aceasta nu înseamnă că o operă ca *Etiopicele* face elogiul absolut al femeii ca femeie, deoarece în acest roman unul dintre personajele cele mai crunte este Arsace, soția satrapului persan al

Egiptului, care, în absența soțului, tiranizează orașul Memfis. Femeia, par a spune *Etiopicele*, îi este superioară bărbatului când e virtuoasă, când reprezintă deci un ideal pur, mai îndepărtat de brutalitatea lumii bărbaților și mai apropiat de pacea și liniștea divină.

În romanele cavalerești, unde bărbații sunt aproape toți războinici, femeia este și mai explicit identificată cu forța divină. Oriana, în *Amadís*, acționează ca un astru asupra destinului cavalerului, care își primește întreaga putere de la ea. Am observat mai sus ambiguitatea implicită a acestei soluții: să înzestrezi o femeie cu o putere transcendentă înseamnă, pe de o parte, să o scoți din circuitul vieții pământești și, pe de alta, să o însărcinezi totuși cu rolul de soție și de mamă care le revine femeilor reale. Cum eroina acestei configurații contribuie liber și din proprie inițiativă la formarea cuplului, divinizarea sa este o alegorie a creării valorilor transcendente cu mijloace pur umane.

În romanul idealist modern, femeia continuă să personifice valorile morale cele mai înalte, reprezentate de puritate, statornicie și talentul înnăscut de a le arăta altora binele. Reîntrupări ale Haricleei și Orianei, Pamela și Julie sunt superioare mediului lor deoarece, fiind femei, au mai multe șanse decât bărbații să atingă culmile perfecțiunii. Începutul de la *Joseph Andrews* de Fielding, în care vedem un frate al Pamelei, servitor la fel de cast ca și sora lui, rezistând eroic în fața iubirii frumoasei sale stăpâne, stârnește râsul cititorului tocmai pentru că ne este mult mai greu să atribuim bărbaților stăpânirea de sine pe care romanul idealist o atribuie femeilor.

Cu noua atenție pe care romanul din secolul al XIX-lea o acordă atât condițiilor sociale concrete, cât și frumuseții interioare a ființelor umile, ascunse, invizibile, superioritatea feminină devine tema explicită a unei literaturi idealiste scrise de femei care doresc să dezbată public dificultatea condiției lor. Asemănările și deosebirile dintre *Pamela* (1741) și *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë sunt semnificative din acest punct de vedere. Ca și Pamela, eroina din *Jane Eyre* este o femeie de condiție modestă, care ocupă o poziție subordonată – guvernantă

– în casa unui bărbat cu prea puține scrupule. Ca și în romanul lui Richardson, stăpânul și angajata se îndrăgostesc unul de altul, dar piedici în aparență de netrecut (diferența de condiție în *Pamela*, o căsătorie anterioară în *Jane Eyre*) îi despart. În ambele romane, deznodământul confirmă superioritatea morală a tinerei femei. În *Jane Eyre*, însă, această superioritate devine covârșitoare. În timp ce, la Richardson, Domnul B. este un tânăr prost crescut, adus pe calea cea bună de dragostea pentru o fată frumoasă și cuminte, în romanul Charlottei Brontë orgoliul lui Rochester conține un element demonic. Însurat de ani de zile cu o femeie atinsă de nebunie, Rochester îi ascunde tinerei guvernante existența soției sale, pe care o ține încuiată în podul castelului. Căsătoria pe care Rochester i-o propune lui Jane e, în fond, o tentativă de bigamie și numai descoperirea adevărului în momentul ceremoniei matrimoniale o salvează pe protagonistă de la dezonoare. Degeaba are infracțiunea lui Rochester circumstanțe atenuante – prima căsătorie fusese aranjată de familie –, pedeapsa lui va fi înspăimântătoare. Nebuna ascunsă în pod dă foc casei, astfel încât soțul ei, care încearcă să îi salveze viața, e strivit de prăbușirea unei scări, accident în urma căruia își pierde vederea și rămâne cu un braț paralizat. Jane Eyre, căreia între timp o moștenire i-a oferit independența, consimte să se mărite cu fostul ei stăpân, acum infirm. Dacă în *Pamela* domnul B. dă dovadă de o evidentă generozitate ridicându-și până la el servitoarea, aici Jane Eyre, virtuoasă, statornică, în plină sănătate și bogată pe deasupra, este aceea care, acceptând să se lege de un om infirm și ruinat, beneficiază de o superioritate absolută în raport cu omul iubit.

Mai puțin impresionantă prin măreția ei morală, superioritatea feminină propovăduită în aceeași epocă de romanele câmpenești ale lui George Sand, *Balta diavolului* (1845), *Micuța Fadette* (1847) și *François le Champi* (1848), este cea a vivacității și a inteligenței într-o lume în care bărbații sunt ființe greoaie, naive și neîndemânatice. După ce zugrăvise în cele mai întunecate culori condiția feminină în înalta societate (*Indiana*, 1832; *Mauprat*, 1837), George Sand caută suflete

nobile care se ascund departe de societatea urbană modernă și le descoperă cu multă satisfacție în satele din ținutul Berry. Scriitoarea idealizează intenționat aceste ființe, deoarece, așa cum afirmă în primul capitol din *Balta diavolului*, „arta nu e un studiu al realității materiale, ci o căutare a adevărului ideal". Întrucât această idealizare trebuie să insiste asupra bunătății ființelor omenești, adaugă ea, „*Vicarul din Wakefield* a fost o carte mai sănătoasă și mai folositoare pentru suflet decât *Țăranul pervertit* și *Legăturile primejdioase*"[3]. Pentru George Sand, satul din vremea sa, asemănător celui evocat de Virgiliu, găzduiește o fericire nevinovată care le este refuzată orășenilor, dar și sărăcia și servitutea. Ignorant, supus sorții sale, țăranul condamnat la „o eternă copilărie, [...] este și mai frumos decât omul în care știința a sufocat sentimentul" (*Balta diavolului,* p. 43). Această copilărie veșnică, această frumusețe naivă o posedă Germain și Marie în *Balta diavolului*, micuța Fadette și Landry, Madeleine și François, copilul părăsit pe câmp. Aceste cupluri reînvie pastorala dându-i o nouă înfățișare, eliberată de capriciile și de îndoielile care le chinuiau pe personajele lui Sannazzaro și d'Urfé. Intriga e mereu aceeași: un bărbat inocent și bun își găsește adevăratul sprijin în viață într-o femeie ori o fată care, la prima vedere, aparține unei lumi complet diferite de a lui (fie că e nevoiașă, ca Marie, mai în vârstă, ca Madeleine, sau exclusă din viața satului, ca Fadette). Femeia este superioară bărbatului în toate aceste povestiri, pentru că e mai vioaie, mai rapidă, mai bine adaptată la greutățile vieții. Fără a face caz de această superioritate, ea știe să fie generoasă și utilă. Formarea unui cuplu bazat pe colaborare e singura fericire la care aspiră.

Dacă feminismul susținut de Charlotte Brontë (de altfel, și de George Sand în romanele care descriu medii înstărite) pune accentul pe splendoarea morală a femeilor puternice și revoltate, povestirile câmpenești ale lui Sand evocă mirajul înrădăcinării, visul modest al unei comunități unde oamenii acceptă fără rezerve normele morale și unde rolul femeii constă în a-și pune superioritatea naturală în slujba fericirii domestice.

FIINȚE EXCEPȚIONALE, ÎNGERI CĂZUȚI, DEMONI

În ceea ce privește a doua posibilitate imaginativă a idealismului, aceea care caută în societate nu numai oameni obișnuiți cu suflet mare, ci și personaje cu adevărat excepționale, realizarea ei aparține maeștrilor francezi ai romanului idealist: Balzac, Alexandre Dumas-tatăl, Victor Hugo și, la un nivel mai modest, Eugène Sue.

Printre acești romancieri, Balzac este cu siguranță acela care a făcut cel mai mult pentru a aplica la descrierea vieții contemporane principiile revoluției operate de Walter Scott în domeniul romanului istoric. Ca și Scott, Balzac creează romane care profită de experiența tuturor subgenurilor românești, reunind verva picarescului și a romanului de moravuri, interesul nuvelei pentru drama psihologică și preferința idealismului pentru eroii ieșiți din comun. Într-o manieră încă și mai sistematică decât Scott, Balzac procedează la segmentarea universului real, pe care îl împarte în regiuni sociale și geografice, dotate fiecare cu o fizionomie specifică. Ideea că personajele sunt produsul mediului lor este luată foarte în serios, cu atât mai mult cu cât Balzac, ca și Scott, își bazează romanele pe o teorie a naturii sociale a omului care, în cazul lui, se inspiră din ideile contemporanilor săi, Louis de Bonald și Auguste Comte. Ca și autorul lui *Waverley*, Balzac își asumă romanele preluând rolul autorului omniscient, la curent cu toate faptele și cu explicația lor teoretică, gata să converseze cu cititoarele asupra semnificației sociale și morale a evenimentelor prezentate. Participarea autorului, sigur de sine și complice cu cititorul, metodă care în secolul al XVIII-lea aparținea opțiunii antiidealiste (ca la Fielding, de pildă), redevine, sub pana lui Scott și a lui Balzac, unul dintre principalele procedee ale romanului idealist. Omnisciența autorului, elocvența sa, umorul sunt trăsături care asigură în secolul al XIX-lea veridicitatea evenimentelor povestite și îl conving pe cititor să creadă în existența eroilor cu suflet mare, mult mai mult decât mărturisirile la persoana întâi ale personajelor.

Comedia umană a lui Balzac este un repertoriu atât de uriaș de tipuri sociale și comportamente de tot felul, încât ar fi nedrept să reducem bogăția imensă a acestei opere la o singură opțiune a romanului din secolul al XIX-lea. Paginile care urmează nu vor să spună, așadar, decât că idealismul își găsește în Balzac unul dintre reprezentanții săi cei mai viguroși, fără a prejudicia celelalte formule pe care autorul *Comediei umane* le-a utilizat. Idealismul lui Balzac este el însuși complex și divers, aderând atât la reprezentarea virtuții împrăștiate în secret prin ungherele cele mai întunecate ale societății (*Preotul din Tours*, 1832, *Eugénie Grandet*, 1833), cât și la zugrăvirea indivizilor ale căror merite excepționale, recunoscute sau nu, îi ridică deasupra restului oamenilor. Balzac știa prea bine că existau puține afinități între aceste personaje înzestrate cu o forță ieșită din comun și societatea mercantilă și pașnică ce fusese instaurată în Franța după căderea Primului Imperiu. Uluit, ca mulți dintre contemporanii săi, de epopeea napoleoniană, care, privită retrospectiv, părea a fi readus pentru un timp grandoarea Antichității eroice, Balzac credea însă că numai ființele într-adevăr extraordinare erau demne să servească drept exemplu lumii invadate de mediocritate.

Comedia umană este deci plină de personaje însuflețite de o energie la fel de inexplicabilă ca și cea de care dispuneau eroii romanelor antice și baroce. Om al vremii sale, Balzac își înzestrează totuși personajele ieșite din comun cu două dimensiuni moderne și inedite. Una este specializarea profesională: măreția acestor oameni nu se rezumă la curajul dovedit în războaie și la castitate, ci se manifestă printr-o infinitate de vocații concrete. În romanele lui Balzac, ca și în realitatea civilizației industriale și comerciale moderne, eroismul ascultă de legea diviziunii muncii, iar talentul se orientează spre diversitatea vocațiilor. Din această cauză, în lumea balzaciană fiecare profesiune își are geniul ei: Bianchon în medicină, Derville în notariat, Bridau în pictură, d'Arthez în filozofie, Nucingen în domeniul bancar.

Cealaltă dimensiune modernă este posibilitatea decăderii. Dacă eroii vechilor romane fac față adversității siguri că în orice clipă pot conta pe ajutorul Providenței, personajele lui Balzac,

deși primesc de la autor dublul dar inițial al talentului și al energiei, nu pot conta decât pe sine pentru a obține laurii victoriei. Aleșii balzacieni trebuie să facă efortul de a-și folosi bine energia și de a-și dezvolta bine talentul care le-a fost dat. Născuți într-o societate profund neîncrezătoare în forță și originalitate, aceste personaje se află în fața unei decizii ale cărei consecințe nu le bănuiesc întotdeauna: sunt libere să-și consacre întreaga energie unui proiect grandios fără să se lase niciodată abătuți din drum de ispitele lumii înconjurătoare, dar sunt tot atât de libere să perverteasc această energie punând-o în serviciul ispitelor, și să risipească astfel superioritatea naturală pe care le-o acordă talentul. Aceste personaje se află deci în fața obligației de a găsi în sine perseverența de care au nevoie pentru a-și urma adevăratul lor drum: ele au libertatea să aleagă între a-și fructifica sau irosi înzestrarea providențială.

Pe lângă reușitele profesionale care abundă în *Comedia umană*, trei tipuri de eroi dobândesc, la Balzac, un fel de superconsacrare eroică: justițiarul, geniul artei sau al spiritului și binefăcătorul care se consacră fericirii umanității. Ilustrați de personaje cum sunt Montriveau în *Istoria celor treisprezece* (1835), Joseph Bridau în *Pescuitori în apă tulbure* (1841-1843) și doctorul Benassis în *Medicul de țară* (1833), acești eroi se ridică deasupra mediului în sânul căruia evoluează și domină de departe restul umanității.

Când ajunge în strălucitoarele saloane ale Restaurației, Armand de Montriveau este un om excepțional, însă necunoscut. Soldat în armata imperială, explorator în Africa, luat în sclavie în deșert, el evadează, revine la Paris, unde Antoinette de Langeais, regina modei, hotărăște să-l seducă. Eroul sumbru și taciturn simte o adevărată pasiune pentru ducesa care rămâne indiferentă, bătându-și joc de el. Cu ajutorul unei confrerii secrete, Cei Treisprezece, Montriveau o răpește pe Antoinette, însă, pentru a-și arăta disprețul, o părăsește. Măreția justițiarului o cutremură pe mândra ducesă, care se îndrăgostește cu disperare de persecutorul ei. Pentru că nu i se poate dărui lui Montriveau, Antoinette se retrage într-o mânăstire de carmelite spaniole.

Răzbunarea lui Monte-Cristo, personajul lui Dumas, ca și acțiunea justițiară a lui Rocambole (în romanele lui Ponson du Terrail), vor fi mai complicate și, în felul lor, mai convingătoare decât furia repede potolită a lui Montriveau. Supraom, stingher în saloanele Restaurației, fostul soldat al Împăratului nu găsește în lumea în care trăiește un teren potrivit pentru a-și exercita puterea. Poate că acesta e motivul pentru care, cu toată admirația pe care Balzac i-o poartă, personajul nu-și dovedește superioritatea decât cu o ocazie în fond meschină: răzbunarea împotriva unei femei ușuratice. De fapt, confreria secretă a Celor Treisprezece își cheltuiește mai întotdeauna imensa rezervă de energie antisocială de care dispune ca să răspundă unor infracțiuni derizorii sau inexistente: tentativa vagă de a mânji onoarea unei femei virtuoase (*Ferragus*), orgoliul monden al unei doamne din înalta societate (*Ducesa de Langeais*), o infidelitate imaginară (*Fata cu ochii de aur*). De ce? Privat de orice putere în statul modern, justițiarul își va fi simțind oare în mod tulbure limitele puterii?

Răspunsul la această întrebare este schițat de destinul doctorului Benassis (*Medicul de țară*), om singuratic care se străduiește să-și răscumpere tinerețea risipită. Sacrificând în trecut, de dragul plăcerilor vieții mondene, o femeie sărmană care îl iubea cu adevărat, Benassis descoperă prea târziu noblețea acestei ființe care, din mândrie, nu-i ceruse niciodată ajutorul. Înțelegându-și greșeala la moartea tinerei femei, el își regăsește credința în Dumnezeu, își schimbă în întregime felul de a fi și se devotează fiului pe care l-a avut de la ea. Când nenorocirea lovește din nou și moartea îi răpește băiatul, Benassis își descoperă vocația: în lumea modernă, singurul eroism practic care nu cunoaște limite este binefacerea, iluminată, în cazul lui Benassis, de remușcare.

Tot atât de nobilă, cariera artistică impune, la rândul ei, asceza și renunțarea la lume. Ca să reușească, artiștii de geniu trebuie să-și cultive talentul la adăpostul unui adevărat ascetism, dat fiind că, în cazul lor, iubirea este un blestem: călăuzind energia geniului către un obiect exterior, ea distruge singurătatea

indispensabilă maturizării artistice. Joseph Bridau, în *Pescuitori în apă tulbure*, alege drumul cel bun. Fiu mezin, iubit fără entuziasm de o mamă care i-l preferă pe fratele mai mare, Joseph crește în singurătate, citind și pictând toată ziua. În timp ce fratele lui, Philippe, coboară și urcă pe scara socială, risipind banii rudelor, Joseph, care nu are nici o pretenție materială sau amoroasă, cedează mamei și fratelui său tot ce câștigă, și trăiește numai din bucuria de a crea în pictură un stil nou, a cărui superioritate e în cele din urmă recunoscută.

Personajul înzestrat cu geniu poate însă face și alegerea contrarie. În *Iluzii pierdute* (1837-1843), Lucien de Rubempré este, la început, copleșit de favorurile Providenței, dar înconjurat de obstacole: frumos, inteligent, descendent prin mama sa dintr-o familie ilustră, înzestrat cu un mare talent poetic, Lucien trebuie să învingă greutățile, foarte concrete, pe care le aduc sărăcia, lipsa de notorietate și condiția de provincial. Destinul, care i-a oferit cu generozitate semnele exterioare ale alegerii divine (frumusețea, inteligența, talentul), îi ușurează și primii pași pe calea reușitei: o frumoasă provincială îl iubește și îl duce la Paris, sora și cumnatul îi asigură lui Lucien ajutorul financiar necesar începuturilor, la Paris este primit cu prietenie într-un Cenaclu de tineri geniali care se pregătesc, prin muncă și abstinență, să cucerească lumea și gândirea. Însă în *Comedia umană* asemenea începuturi sunt adesea vulnerabile la obstacolele pe care soarta le pune în fața candidatului la fericire: talentul lui Lucien are nevoie de opere pentru a se face cunoscut, originea aristocratică a mamei e alterată de numele burghez al tatălui (Lucien e născut Chardon), provinciala care l-a încurajat să meargă la Paris e o femeie măritată, suma de bani pe care familia i-a dat-o pare uriașă în provincie, dar se volatilizează rapid la Paris, tinerii care îl iau pe Lucien sub protecția lor îi oferă doar sfaturi salvatoare, dar nu și forța de a le urma. Forța aceasta, indispensabilă pentru crearea unor opere pe măsura talentului său, Lucien este obligat să o găsească în el însuși.

Am văzut că Balzac atribuie succesul intelectual și social exercitării unei stăpâniri de sine demne de un mare ascet.

Daniel d'Arthez, la fel de nevoiaș ca și Lucien, dar menit să devină unul dintre cei mai iluștri scriitori din epoca sa, îi dă următorul sfat tânărului poet: „Nu poți fi pe degeaba un om excepțional. Geniul își stropește operele cu lacrimi. […] Ai pe frunte pecetea geniului. […]; dar dacă nu ai în suflet voința lui, dacă nu ai răbdarea lui îngerească, dacă la o distanță oarecare de țelul pe care ți-l impun capriciile sorții nu te întorci, ca broaștele țestoase indiferent din ce loc ar fi, pe drumul infinitului tău, cum se întorc ele pe drumul oceanului, renunță din această clipă".[4] Însă într-o situație în care Montriveau sau Joseph Bridau ar fi primit provocarea fără ezitare, protagonistul *Iluziilor pierdute* rămâne nehotărât; pentru Lucien forța morală este o posibilitate care trebuie confirmată, o caracteristică pe care trebuie să o dobândești singur. El trebuie să aleagă între dorința de a-și urma vocația și aceea de a gusta fără întârziere răsplata talentelor sale: „Doamne! Aur cu orice preț! își spunea Lucien, aurul este singura putere în fața căreia lumea îngenunchează. Nu! îi strigă conștiința sa, ci gloria, iar gloria e munca!" (*Iluzii pierdute*, p. 287).

Ca să-l facă pe cititor să înțeleagă natura eșecului lui Lucien, Balzac recurge la două explicații. Pe de o parte, conform logicii înrădăcinării, personalitatea omului este determinată atât de originea socială și de educație, cât și de trăsăturile fizice. Produs al unei mezalianțe, încheiată într-o epocă tulbure, crescut de mama sa, Lucien n-a profitat de influența unui tată energic. Din punct de vedere fizic, Lucien poartă semnele androginului: „Văzându-i picioarele, un bărbat ar fi fost cu atât mai tentat să-l ia drept fată travestită, cu cât, asemenea majorității oamenilor delicați […], el avea șoldurile modelate ca ale unei femei" (p. 145). Slăbiciunea personajului își are deci rădăcinile în trecutul și în constituția sa fizică.

Și totuși, oricare ar fi rolul formației și al temperamentului în drama personajului, Balzac insistă în numeroase rânduri asupra libertății de care el dispune. Când în fața lui Lucien se deschide cariera jurnalistică, tinerii membri ai Cenaclului îl pun în gardă contra pericolelor acestei profesiuni, însă în loc să-i

inspire prudență, sfaturile prietenilor stimulează în Lucien dorința de a face față primejdiei și de a o învinge. Pus în fața alternativei, tânărul poet preferă succesul pe termen scurt. Grație calităților sale, el reușește în gazetărie, câștigă dragostea Coraliei, o frumoasă actriță și curtezană cu suflet generos, și gustă pentru un timp plăcerile luxului și ale desfrâului. Se istovește în înșelătorii pe cât de amețitoare, pe atât de lipsite de scrupule, până ce o decizie politică prost calculată îi atrage dușmănia generală, ruinându-le cariera atât lui, cât și Coraliei.

Prietenul său, d'Arthez, prevede corect sfârșitul acestei crize: „Lucien [...] ar semna bucuros și mâine un pact cu diavolul, dacă acest pact i-ar da pentru câțiva ani o viață strălucitoare și luxoasă" (p. 578). Într-adevăr, Lucien este salvat de la sinucidere de preotul damnat Herrera, nouă întrupare a lui Vautrin, alias Jacques Collin, marele căpcăun și geniu rău al *Comediei umane*. Imoralitatea nepăsătoare a tânărului gazetar va face loc de acum înainte asocierii lucide și deliberate cu forțele răului. Herrera îl va readuce pe Lucien la Paris, el urmând nu să cucerească stima cetății terestre, ci să-i exploateze degradarea. Cei doi bărbați semnează un pact prin care fiecare se supune dorințelor partenerului său: senzualitatea în cazul lui Herrera, setea de parvenire în al lui Lucien. Eșecul poetului dovedește că oamenii pe care cerul i-a înzestrat cu geniu nu pot trăda nepedepsiți acest dar.

Creând personajul lui Jacques Collin/Herrera/Vautrin, Balzac continuă meditația asupra răului inaugurată de romanul gotic și de romanul antiidealist din secolul al XVIII-lea. Această perioadă crease o nouă față a răutății, față umană la început, dar ale cărei trăsături au dobândit curând o paloare și o rigiditate înspăimântătoare. Drumul care duce de la Roxane (Defoe) la doamna de Merteuil și Valmont (personajele lui Laclos) nu este lung, după cum nu e decât un pas de la cruzimea rafinată de care dau dovadă protagoniștii *Legăturilor primejdioase* la brutalitatea fără mască a Juliettei, personajul marchizului de Sade. Deosebirea dintre Roxane și doamna de Merteuil este că prima, ca orice adevărată *picara*, e în stare să ocolească legile

morale și penale ca să-și umple burta, să-și garnisească punga și să-și asigure viitorul, pe când doamna de Merteuil își găsește plăcerea chiar în faptul de a face rău, independent de obiectivul urmărit. Această răsturnare – mârșăvia scopului depășind-o pe cea a mijloacelor – va fi, cum vom vedea în curând, trăsătura marilor ticăloși din romanul popular.

Ca să fie într-adevăr interesantă, răutatea trebuie să aibă cauze și limite. În privința cauzelor, cartea care propune cea mai subtilă analiză a lor este fără îndoială *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. Invincibilul humanoid creat de savantul Frankenstein trăiește ascuns de teamă ca urâțenia lui să nu-i înspăimânte pe oameni; găsește în pădure un cufăr conținând haine și câteva cărți: *Paradisul pierdut*, *Viețile paralele* de Plutarh și *Suferințele tânărului Werther.* Extaziat la citirea lor, monstrul nu întârzie să aplice aceste povestiri în propria viață. Soarta lui Werther îl învață descurajarea și melancolia și îl face să verse lacrimi, pe când Plutarh îl ridică deasupra tristei sale condiții și îl face să admire marii războinici și legislatori din trecut. Dar numai drama biblică a creației și căderii, pusă în scenă de poemul lui Milton, îl ajută să-și înțeleagă propria condiție. Ca și Adam, monstrul este primul din stirpea sa, iar nefericirea lui e cu atât mai mare: ca și Satan, monstrul are numai amărăciune și invidie în suflet. Combinația de singurătate adamică și amărăciune demonică creează în el o ură cumplită împotriva a tot ceea ce există. Ființă unică, lipsită de semeni, incapabilă de iubire și deci profund dușmănoasă față de cei care o pot simți, monstrul se răzbună ucigând cele două persoane de care creatorul său se simte aproape: pe cel mai bun prieten și pe logodnica lui.

Originalitate și singurătate ce nu pot fi depășite, putere supraomenească, ură față de lume, monstrul din *Frankenstein* prezintă deja trăsăturile care vor fi mult timp caracteristicile eroului diabolic în romanul din secolul al XIX-lea. Oricât de ticăloase, personajele lui Laclos și, chiar mai mult, cele ale lui Sade pălesc pe lângă el; și, cu toate că glorificarea infamiei lor reprezenta fără îndoială un act de curaj într-o lume unde singura idealizare imaginabilă era încă aceea a virtuții, metoda prin care

perfecțiunea binelui e răsturnată ca să iasă din ea, simetric, răul excesiv, îi refuză în realitate acestuia din urmă o adevărată independență. Supraomul în luptă cu universul, descris de Balzac, Dumas, Hugo, se înrudește cu monstrul imaginat de Mary Shelley mai îndeaproape decât cu marii ticăloși ai lui Laclos ori Sade.

Cazul lui Jacques Collin/Vautrin/Herrera este exemplar, căci răutatea lui nu contrazice niciodată afecțiunea profundă pe care o poartă tinerilor pe care îi ia (sau dorește să-i ia) sub protecția sa, Rastignac în *Moș Goriot* și Lucien în *Iluzii pierdute*. Măreția lui Vautrin, ca și aceea a monstrului creat de Frankenstein, vine din singularitatea lui, din izolarea și din viziunea profund pesimistă pe care i-o inspiră propria condiție. Rege al lumii interlope pariziene, dotat cu un fizic și cu o inteligență excepționale, debordând de energie și talent, el este exclus din societatea în care calitățile sale ar fi trebuit să-i asigure un loc de frunte, din cauza trecutului de fost ocnaș și a homosexualității. În această societate, al cărei mecanism îl înțelege și îl disprețuiește, el nu poate reuși decât prin intermediul unui protejat care îi aparține în întregime, așa cum o ființă creată aparține creatorului ei. Diferența față de monstrul lui Frankenstein vine din faptul că Vautrin nu-și pierde dorința de a reuși printre oameni, nici de a se lega de unul dintre ei cu un atașament sălbatic. Fostul ocnaș consacră unei singure ființe, lui Lucien, toată energia pe care societatea nu-i permite să o cheltuiască. Departe de a stinge în sufletul lui Vautrin disprețul pentru oameni, iubirea îl exacerbează. Ea oferă răutății lui Vautrin o justificare nu lipsită de măreție, dovadă că după moartea lui Lucien fostul ocnaș se predă poliției, părăsind o carieră care se dovedise incapabilă să salveze ființa iubită.

PE CULMILE IDEALISMULUI

Forța supraomenească a unui Montriveau, a unui Benassis sau Vautrin rămâne excepțională în opera lui Balzac, a cărui grijă principală este diversitatea spectacolului uman. Romanele

populare, în schimb, pariază tocmai pe acest gen de personaje. Justițiarii pe care îi descriu (Rodolphe în *Misterele Parisului*, 1842-1843, Dantès în *Contele de Monte-Cristo*, 1844-1845, Rocambole convertit la virtute în *Reînvierea lui Rocambole*, 1866, de Ponson du Terrail) posedă o putere, o inteligență și, uneori, o avere uriașe. Ei își schimbă identitatea de câte ori doresc și se adaptează cu o uimitoare ușurință celor mai diferite medii. În plus, sunt ființe profunde, sensibile, vulnerabile, suferind de o adâncă melancolie, fie din cauză că lumea s-a purtat nedrept cu ei (întemnițarea lui Dantès, în *Contele de Monte-Cristo*, purtarea lui lady Sarah față de Rodolphe în *Misterele Parisului*), fie pentru că au pe conștiință amintirea unei groaznice nelegiuiri pe care se străduiesc să o ispășească (revolta lui Rodolphe împotriva tatălui, în *Misterele Parisului*). Dușmanii lor, zugrăviți și ei hiperbolic, sunt cruzi și josnici, lipsiți de scrupule, capabili de uneltiri diabolice, mânați de interes ori de plăcerea pură de a face rău: astfel, notarul Jacques Ferrand și Cucuveaua în *Misterele Parisului*.

Între erou și acești monștri de răutate, romanul popular plasează adesea figura unei mediatoare, ambiguă și tragică. E vorba de o femeie pierdută (Fleur-de-Marie din *Misterele Parisului*, de pildă) care și-a păstrat totuși puritatea interioară și care se află, din diverse motive, sub puterea personajelor diabolice, una dintre misiunile eroului fiind să-i redea libertatea. Conform doctrinei romanului idealist modern, măreția sufletească se poate manifesta pe orice treaptă a societății și, ca urmare, romanul popular, deși aduce uneori în scenă eroi generoși aparținând celei mai înalte nobilimi (Rodolphe este prinț domnitor de Gerolstein), preferă să-i caute printre oamenii obișnuiți (Dantès, la Dumas, Lagardère, în *Cocoșatul* de Paul Féval). Nefericirea sau cusurul de care suferă câteodată acești eroi îi amintește cititorului că măreția sufletească poate apărea în toate ființele omenești și nu-i ocolește nici pe cei loviți de nenorocire. Datorită acestui adevăr, îngerii-prostituate abundă în aceste romane, căci dacă adevărata frumusețe sufletească nu depinde de condițiile exterioare, dacă ea contrazice aparențele

(originea umilă, în cazul Pamelei) și prejudecățile (virginitatea, în cazul Juliei), de ce prostituarea trupului n-ar putea-o lăsa intactă?

Destinul lui Fleur-de-Marie din *Misterele Parisului* este emblematic din acest punct de vedere. Născută din căsătoria morganatică dintre prințul Rodolphe și ambițioasa lady Sarah Mac-Gregor, Marie rămâne cu mama atunci când împrejurările obligă perechea să se despartă. Ca să scape de copilă, lady Sarah o încredințează notarului Jacques Ferrand, care își însușește capitalul rentei viagere fixate de lady Sarah pentru fiica sa și o face pe mamă să creadă că micuța Marie a murit în urma unei boli. În realitate, doamna Séraphin, complicea notarului, a dat-o pe fetiță Cucuvelei, cerșetoare de meserie, care o face să sufere cumplit. După o ședere la închisoare, Marie cade sub dominația Căpcăunei, cârciumăreasă și codoașă în drojdia societății pariziene, care o obligă să se prostitueze. Salvată din această tristă situație de Rodolphe, fără a ști de altfel că e vorba de propria fiică, Marie devine obiectul confruntării dintre coaliția răului (Ferrand, doamna Séraphin, Cucuveaua, Profesorul) și arhanghelii binelui, Rodolphe și agenții lui.

Puritatea și pata din viața tinerei femei sunt amândouă de neșters. În pofida meseriei infame pe care a fost silită s-o exercite, Fleur-de-Marie își păstrează un suflet candid și o înfățișare care radiază de nevinovăție și de puritate. Nici o amărăciune, nici o dorință de răzbunare n-o tulbură, iar toți cei care o cunosc sunt de îndată cuceriți de blândețea, de evlavia și de generozitatea ei. Dar, vai, urma martiriului ei este la fel de neștearsă. Aflându-și adevărata origine la capătul a nenumărate aventuri, Fleur-de-Marie este primită la curtea din Gerolstein de un tată și de o mamă vitregă care o adoră. Henri, un tânăr nobil pe care îl iubește în secret, cere mâna ei prințului, care ar fi fericit să asigure fericirea fiicei sale. Dar tânăra prințesă, neputându-și uita trecutul, se consideră nedemnă de a fi soție și mamă. Se retrage într-o mânăstire, unde se stinge de îndată ce-și pronunță legămintele.

Cel mai uimitor e faptul că această intrigă neverosimilă și semănată cu lovituri de teatru se petrece într-o ambianță descrisă cu o remarcabilă grijă pentru exactitatea sociologică. Autorul, care subscrie evident la metoda înrădăcinării, resimte o adevărată mândrie când zugrăvește condiția meșteșugarilor și a funcționarilor (Morel, Rigolette, Germain) cu o mulțime de detalii, în cea mai mare parte corecte, privind modul de viață, bugetul, bucuriile și necazurile lor. Frumoase descrieri de decoruri, costume și moravuri pariziene îl fac atent pe cititor la diversitatea mediilor sociale care se amestecă în metropolele moderne. Autorul ne informează și despre carențele procedurilor legale și ale închisorilor din epocă, pe care le acuză direct, însoțindu-și discursul cu diverse propuneri concrete de ameliorare socială.

Și totuși, nu acestea sunt pasajele care câștigă simpatia și interesul cititorului, ci importanța temelor morale, pe care, ca și romanele idealiste, *Misterele Parisului* le reprezintă prin intermediul unei versiuni populare a ideografiei. Rodolphe personifică justiția și forța, Jacques Ferrand ticăloșia, Fleur-de-Marie nevinovăția năpăstuită. Ca urmare, pericolele care îi amenință pe Rodolphe și pe Fleur-de-Marie ne ating infinit mai mult decât dacă ar fi fost vorba de niște ființe oarecare. Tot așa, pierzania înfiorătorului Ferrand ne interesează mult mai mult decât cea a unui răufăcător obișnuit. La acest nivel de intensitate axiologică, neverosimilul, departe de a fi supărător, scoate în relief măreția principiilor invocate. Desigur că pe aceasta se baza Sue atunci când, mărturisind imperfecțiunea artistică a romanului său, afirma imediat că lucrarea nu era „o carte rea din punct de vedere moral“[5].

Și nu este, iar pentru a sublinia sensibilitatea morală a personajelor, dialogurile abundă în efuziuni sentimentale. Iată un fragment din marele duet al lui Rodolphe și Fleur-de-Marie, la sfârșitul romanului:

„Să mă mărit cu Henri… și într-o zi… să-mi petrec viața între el… a doua mea mamă… și tata… repetă Fleur-de-Marie, supunându-se tot mai mult dulcii beții a acestor gânduri.

— Da, îngerul meu iubit, vom fi fericiți cu toții! Am să-i răspund tatălui lui Henri că sunt de acord cu căsătoria, strigă Rodolphe strângând-o în brațe pe Fleur-de-Marie cu o emoție nespusă. Liniștește-te […], căci, în sfârșit, dacă într-o zi ai să fii mamă, nu numai pentru tine va trebui să fii fericită…

— Ah! strigă Fleur-de-Marie cu un țipăt sfâșietor, căci vorba mamă o trezise din visul vrăjit care o legăna, mamă!…eu? O! niciodată! Sunt nedemnă de acest nume sfânt… Aș muri de rușine dinaintea copilului meu… dacă n-aș fi murit deja de rușine în fața tatălui său… mărturisindu-i trecutul…“ (*Misterele Parisului*, p. 1291).

Acest pasaj pare scos dintr-un libret de operă, gen care a moștenit idealismul vechilor romane. De la domnișoara De Scudéry la Quinault, de la Quinault la Metastasio și la libretiștii de la începutul secolului al XIX-lea, iar de acolo la autorii de melodrame și la romancierii populari, delirul sentimental se dezvoltă, se mlădiază, îmbrățișează conturul cuvântului viu, exprimă efervescența impulsurilor morale în simplitatea lor devorantă. Aceste tirade sfâșietoare, această artă a exaltării verbale vor exercita o profundă influență asupra lui Dostoievski.

*

Apropiat de romanul popular, *Mizerabilii* (1862) lui Victor Hugo, conceput în anii 1840, dar publicat cinci ani după *Doamna Bovary* de Flaubert și trei ani înainte de *Germinie Lacerteux* de frații Goncourt, reprezintă fără îndoială ultima încercare a unui mare scriitor de a promova deschis idealismul, într-o epocă în care această opțiune era expusă atacurilor scepticismului moral, criticilor autonomiei umane și pesimismului naturalist în plină înflorire.

Ca și Walter Scott, Hugo credea în măreția trecutului, în progres și în înrădăcinarea omului în mediul său istoric și social. Însă, asemenea creștinilor progresiști (Lamennais și, în literatură, Manzoni), era la fel de convins că ființa umană posedă forța de a se detașa de lumea care o înconjoară, pentru a se

pune sub protecția directă a Creatorului. Descoperim aceste convingeri contradictorii în romanul *Notre-Dame de Paris*, atât în grija cu care autorul evocă atmosfera și mentalitatea medievală, cât și în neînchipuita frumusețe interioară pe care o atribuie Esmeraldei și lui Quasimodo.

Dubla credință în înrădăcinarea omului și în asocierea lui cu Providența este încă și mai clar exprimată în *Mizerabilii*. De astă dată, o adevărată prăpastie se cască între istoricismul revendicat de Hugo și grandoarea atemporală a protagoniștilor. Numeroasele digresiuni ale autorului reconstituie cu precizie fizionomia istorică a Restaurației și a Monarhiei din iulie, ca și aspectul Parisului din acea epocă. Mai mult, ca și Scott ori Manzoni, Hugo îi prezintă explicit cititorului concepția sa asupra istoriei, care include și o teorie despre viitorul omenirii.

Protagoniștii intrigii, însă, sunt concepuți la o scară ce depășește de departe dimensiunile istorice ale decorului. Cei buni (Monseniorul Myriel, Jean Valjean, Fantine, Marius și Cosette), ca și persecutorii lor (Javert și familia Thénardier), par adevărați uriași care trec dintr-un singur pas peste țări întinse, pășesc peste străzi și clădiri, se caută și își vorbesc pe deasupra mulțimilor. Aceste ființe ieșite din comun, care săvârșesc enorme acte de vitejie fizică și morală, sunt, în plus, mereu atrase unele spre altele, ca și cum magnetismul lor interpersonal le-ar ține mereu aproape, împotriva oricărei probabilități, în pofida schimbărilor de locuință, de nume și de ocupație. În orice loc și sub orice nume s-ar ascunde Jean Valjean, urmăritorii săi, Javert și Thénardier, nu sunt niciodată prea departe. De fiecare dată când eroul intră în scenă, restul omenirii, precum corul la operă, se retrage cu un pas ca să-i lase pe adversari să-și facă apariția.

Căutându-și personajele departe de epicentrul vieții burgheze moderne, Hugo îi înzestrează cu un suflet sublim pe Fantine, femeia decăzută, și pe Jean Valjean, ocnașul cu suflet mare, criminal convertit la virtute, pe care societatea îl împiedică să se răscumpere. Romanul relatează tragedia unui erou

care ar putea acționa pentru binele general, dar e obligat să-și cheltuiască toată energia pentru a se proteja de zelul orb al justiției.

La mesajul social al intrigii, care subliniază dorința de reintegrare a fostului ocnaș și condamnă rigiditatea instituțiilor penale, se adaugă două teme – cea a chemării divine și cea a paternității în spirit, iar nu în trup – care trimit direct la tradiția romanului idealist. Extraordinara charismă a Monseniorului Bienvenu, sfânt episcop, prieten al săracilor, îl tulbură pe Jean Valjean, abia ieșit de la ocnă, și îl face să-și schimbe viața. Respins de oameni, protagonistul, a cărui singurătate devine tot mai mare în cursul romanului, este susținut în dorința sa de a face binele de amintirea admirabilului episcop. E susținut însă și de devotamentul pentru Cosette, fiica Fantinei, pe care o crește după moartea mamei. Hăituit de societate, fostul ocnaș trece dintr-o ascunzătoare în alta strângându-și la piept fiica adoptivă, căreia îi asigură fericirea cu prețul unor eforturi supraomenești. Când, în sfârșit, Cosette se mărită cu bărbatul pe care-l iubește, Jean Valjean nu mai are nici o rațiune de a trăi.

Contradicția dintre aceste două viziuni – cea care susține înrădăcinarea omului în epoca și în mediul său și cea care pune în valoare singurătatea și legăturile lui cu lumea de dincolo – e subliniată de contrastul tipic hugolian dintre tonul prozaic („Inundația din 1802 este una dintre amintirile vii în mintea parizienilor care au optzeci de ani. Murdăria s-a răspândit în cruce în piața Victoire, unde se află statuia lui Ludovic al XIV-lea; a intrat în strada Saint-Honoré prin cele două guri de canal din Champs Élysées etc.“[6]) și pasajele care trec, ca să zicem așa, pe deasupra capetelor auditorilor obișnuiți, pentru a atinge o dimensiune cosmică: „O, mers implacabil al societăților umane! Pierderi de oameni și de suflete de-a lungul drumului! Ocean în care cade tot ce legea lasă să cadă! Sinistră dispariție a ajutorului! O, moarte morală!“ (*Œuvres romanesques complètes*, vol. II, p. 111).

O varietate lirică a stilului sublim însuflețește marile monologuri exaltate ale personajelor: „Cosette, a venit clipa să-ți

spun numele mamei tale. Se numea Fantine… Ține minte numele acesta: Fantine. Să îngenunchezi de câte ori îl vei rosti. A suferit mult. A avut parte de tot atâta nenorocire câtă fericire ai tu. Astea sunt voile lui Dumnezeu. El e în cer, ne vede pe toți de acolo și știe ce face printre marile lui stele…" (vol. III, p. 324). Simplitatea evanghelică a frazelor evocă aici relația misterioasă dintre sufletul singuratic și divina maiestate a universului. O astfel de măreție, celebrată cu atâta siguranță și bună credință, e cu mult deasupra logicii înrădăcinării.

NOTE

1. Walter Scott, *Waverley*, trad. Auguste Defauconpret, Bouquins, Laffont, 1981, p. 365.
2. Honoré de Balzac, *Avant-propos*, în *La Comédie humaine*, ed. Pierre-Georges Castex, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, p. 10; trad. rom. de Angela Ion, „Cuvânt înainte", în *Comedia umană*, Ed. Univers, București, 1981, vol. I, p. 99.
3. George Sand, *La Mare au diable*, Folio Classique, Gallimard, 1973, p. 33.
4. Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, în *La Comédie humaine*, ed. Castex, vol. V, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1977, p. 311.
5. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, ediția Francis Lacassin, Bouquins, Laffont, 1989, p. 607.
6. Victor Hugo, *Les Misérables*, în *Œuvres romanesques complètes*, vol. III, Livre Club Diderot, 1971, p. 375; trad. rom. de Lucia Demetrius și Tudor Măinescu, *Mizerabilii*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, vol. III, p. 110.

CAPITOLUL VI

Moștenirea scepticismului moral

Ca o contrapondere la literatura narativă consacrată măreției sufletești, romancierii care se interesează de zugrăvirea imperfecțiunii umane continuă, de-a lungul întregului secol al XIX-lea, tradiția scepticismului moral. Printre aceștia, unii – mai ales Stendhal și Thackeray – păstrează vie *școala ironiei* care, deși are de câștigat de pe urma metodei înrădăcinării, subliniază arbitrariul, ușurința și zădărnicia motivelor care-i împing pe oameni la acțiune, relativizând astfel pertinența determinismului sociologic și istoric. Alții, între care Jane Austen, creează ceea ce s-ar putea numi *școala empatiei*, al cărei principal obiect de studiu este incertitudinea cunoașterii de sine și a celorlalți, considerată din punctul de vedere al personajelor înseși. În sfârșit, *școala amărăciunii*, reprezentată, între alții, de Flaubert, frații Goncourt și Zola, ia în serios înrădăcinarea fizică și socială a omului pentru a zugrăvi cu ajutorul ei o imagine profund pesimistă a destinului uman.

ȘCOALA IRONIEI

Antiidealismul lui Stendhal se definește deliberat în raport cu viziunea lui Walter Scott, pe care autorul *Mânăstirii din Parma* (1839) o acceptă și o respinge totodată, întorcându-se în mod neașteptat la libertatea romanului picaresc și la scepticismul profesat odinioară de Fielding. Format în spiritul neoclasicismului, contemporan cu primul romantism, Stendhal nu ajunge la roman decât târziu, în 1827 (*Armance*), când atingea vârsta de patruzeci și patru de ani. În această perioadă, tehnicile

care asigurau o inserare perfectă a lumii ficționale în realitatea socială, istorică și etnografică fuseseră bine puse la punct. Nimeni nu se mai gândea să pună la îndoială eficacitatea realismului descriptiv, nici importanța observației sociale sau coordonarea dintre trăsăturile psihologice ale personajelor și clasa căreia acestea îi aparțin. Nu mai era câtuși de puțin posibil, în 1827, să descrii lumea cum o făcuseră Goethe și Benjamin Constant în *Afinitățile elective* (1809), respectiv în *Adolphe* (1816), în termeni pur morali și fără referire atentă la realitatea fizică și la fizionomia istorică și socială a lumii. Aceste noi tehnici Stendhal le-a adoptat bucuros. Relaxarea normelor sintactice și importanța acordată culorii locale, de exemplu, reprezintă pentru el un fericit progres față de domnia „frazei" romantice (a se citi – a idealismului ideografic tardiv), întruchipată de proza lui Chateaubriand și a Doamnei de Staël. De unde ușurința stilului său, atât de admirat în secolul al XX-lea, și precizia notațiilor descriptive. Dar, chiar dacă apreciază avantajele noului sistem, Stendhal nu-i aprobă deloc concepția antropologică și reacționează energic contra principalelor lui doctrine, respingând cu o mișcare hotărâtă atât teza care vede în eroism produsul definitiv depășit al unei organizări sociale arhaice, cât și cultul lui Scott pentru stăpânirea de sine, adesea mai puternică decât presiunea mediului social.

Pentru Stendhal, ca și pentru adversarii idealismului romanesc din secolul al XVIII-lea, sufletul omenesc nu se schimbă de la o epocă la alta, chiar dacă, în acord cu convingerile contemporanilor săi, Stendhal era perfect conștient de diferențele considerabile dintre obiceiurile diferitelor epoci ori țări, și în special de artificiile moravurilor moderne. După el, oricât de izbitoare ar fi, aceste diferențe nu acționează în realitate la nivelul cel mai profund al indivizilor și, chiar dacă le modifică libertatea de manevră și alegerea carierei, nu ele produc energia care-i îndrumă pe oameni prin labirintul lumii. Propunându-și să înfățișeze moravurile vremii sale, Stendhal surprinde foarte exact ipocrizia religioasă și resorturile arivismului social din perioada Restaurației. Dar pasiunile și ambițiile protagoniștilor

nu pot fi explicate doar prin acțiunea sistemului social care îi ocrotește și îi orientează. Titlul romanului *Roșu și Negru* (1830), de exemplu, face aluzie la contrastul dintre prestigiul carierei militare (roșul) în epoca Imperiului și acela al carierei ecleziastice (negrul) în vremea Restaurației. Privită însă din punctul de vedere al lui Julien Sorel, protagonistul romanului, această deosebire rămâne minimă; ea nu este răspunzătoare decât pentru drumul ales de Julien spre a parveni, dar nu și pentru dorința lui de a reuși.

Ca și *picaros* din secolul precedent, Julien își consacră inepuizabila energie ca să-și facă o situație, profitând de moravuri fără a le judeca. Lipsit de rădăcini adevărate, Julien rămâne mereu la pândă în așteptarea unor ocazii prielnice și nu se preocupă nici de principii, nici de dificultăți morale (cu excepția faptului că, după cum observă pe drept cuvânt marchizul de La Mole, Julien „nu poate suporta disprețul“[1]). Succesul îi ajunge și toate mijloacele folosite sunt bune. Cartea lui de căpătâi este *Memorialul de la Sfânta-Elena* (amintirile lui Napoleon, reprezentând roșul), dar Julien știe de unde bate vântul: „Când a început să se vorbească de Bonaparte [...] meritul militar era necesar și la modă. Astăzi, vedem preoți de patruzeci de ani având o sută de mii de franci venit, adică de trei ori mai mult decât celebrii generali de divizie ai lui Napoleon. [...] Trebuie să mă fac preot“, socotește el (*Roșu și Negru*, p. 239).

Julien nu e singurul personaj al lui Stendhal în stare să privească la rece spectacolul lumii și să-și schimbe masca și locul cu o remarcabilă lipsă de jenă. Tânărul episcop din *Roșu și Negru* exersează liniștit în fața oglinzii gesticulația binecuvântării (pp. 314-316), regele însuși se aruncă în public pe scăunelul de rugăciune, ca să dea, așa cum subliniază episcopul într-un „mic discurs foarte mișcător“, spectacolul bine calculat dinainte al „unuia dintre cei mai mari regi de pe pământ în genunchi dinaintea servitorilor Dumnezeului atotputernic și înfricoșător“ (p. 319). Privindu-l, Julien, în principiu bonapartist, se simte atât de emoționat, încât în acea clipă „s-ar fi luptat pentru Inchiziție, și încă de bună-credință“ (p. 318).

Refuzând să-și lege personajele cu lanțurile determinismului istoric și social, Stendhal reinterpretează în felul său noua doctrină a exotismului și a specificității etnografice. El adoră Italia, iar *Mânăstirea din Parma* e plină de referiri la sinceritatea, la spontaneitatea, la felul de a iubi al italienilor, atât de deosebite de moravurile franceze. Dar aceste observații amintesc mai degrabă de locurile comune despre caracterul națiunilor decât de doctrina evoluționistă a istoriei. De altfel, cu toată abundența acestor locuri comune, Parma sub domnia prințului Ranuce-Ernest V e populată de oameni la fel de îngâmfați, ipocriți, capricioși și zăpăciți ca aceia care trăiesc în Franța zugrăvită în romanul *Roșu și Negru*. În pofida deosebirilor evidente dintre Julien Sorel, ambițiosul cu inimă rece, și Fabrice del Dongo, aristocratul cu suflet generos din *Mânăstirea din Parma*, cele două personaje dau dovadă de aceeași dezinvoltură în fața vieții, și tot așa cum iubirea lui Julien pentru Napoleon nu-l împiedică să-și caute norocul într-o familie legitimistă, Fabrice del Dongo îmbrățișează cariera ecleziastică numai pentru că protectorii săi socotesc că ea îl va duce departe.

În această societate în care convingerile intime contează prea puțin, indivizii, oricât de indiferenți la masca ori haina pe care o poartă – cu condiția ca această haină ori această mască să le asigure un loc important în lume –, dau rareori dovadă de prudență și, încă mai puțin, de înțelepciune adevărată. Dacă nu crede câtuși de puțin în idealul eroic, Stendhal nu se lasă convins nici de cel al moderației moderne, profesat de Scott. Julien Sorel ezită între uniformă și sutană, așa cum Edward Waverley șovăia între iacobiți și hanovrieni, nu pentru că adevărata putere eroică le-ar fi lipsit oamenilor moderni – din fericire, ar spune Scott –, ci pentru că energia tânărului francez, care e nesecată, își găsește sursa în afara determinărilor sociale și morale și nu scoate în evidență nimic altceva decât vitalitatea individuală a personajului.

Fapt remarcabil, această energie nu se află în întregime sub controlul protagonistului, ci acționează adesea fără știrea lui, sub formă de explozii neașteptate. Astfel, i se întâmplă lui

Julien, în cursul studiilor sale de teologie, „să-l laude pe Napoleon cu furie“ și fără vreun motiv evident, la un dineu de preoți (p. 239). Întotdeauna la curent cu propriile interese, *picaros* și adevărații ticăloși de roman nu se lasă niciodată dominați de asemenea impulsuri. În acest episod, decalajul dintre energia prost stăpânită a lui Julien și pericolul pe care îl provoacă amintește mai curând de boroboațele lui Tom Jones. Acest gen de impulsivitate determină uneori soarta protagonistului: Fabrice del Dongo care, deși încă tânăr, tocmai a obținut un post de episcop, se ia la bătaie cu un oarecare Giletti, amantul oficial al actriței Marietta, căreia Fabrice îi face curte. Lupta se domolește, ar putea chiar să înceteze, „când Fabrice își spuse: dată fiind durerea pe care o simt pe obraz, sunt sigur că m-a desfigurat. Cuprins de furie la gândul acesta, sări la dușmanul său, cu vârful cuțitului de vânătoare îndreptat înainte“[2]. Străpuns, Giletti cade mort. Fabrice fuge, însă cariera lui e compromisă: nu va putea evita închisoarea, nici exilul. O clipă de furie, un gest impulsiv îi distrug cariera. În același fel, Julien Sorel, după ce a fost numit locotenent de husari și a obținut o importantă sumă de bani, află că o scrisoare a fostei lui iubite, doamna de Rénal, l-a demascat în ochii binefăcătorului său, domnul de La Mole. Nebun de furie („nu putu să-i scrie Matildei […], mâna lui nu trasa pe hârtie decât semne ilizibile“, *Roșu și Negru*, p. 644), el cumpără o pereche de pistoale și o împușcă pe doamna de Rénal, faptă pentru care este judecat și condamnat la moarte. Așadar, într-un anumit sens, Fabrice și Julien nu respectă nici consemnele societății lor, nici dorința lor picarescă de a ocupa în ea un loc important. Să observăm totuși că această independență nu este pusă întotdeauna în serviciul intereselor personale, cum e cazul pentru *picaro* și pentru răufăcătorii din romanul secolului al XVIII-lea, ci ea încurajează în mod imprudent libertatea de a satisface capriciile personale, de a risipi energia pentru motive ușuratice.

Iubirea însăși, pasiune pe care idealismul romanesc o consideră coborâtă din cer ori urcată din străfundurile sufletului – reprezentând astfel independența oamenilor în raport cu lumea

înconjurătoare – este aici doar numele dat unui amestec instabil de calcul, vanitate și emoții erotice. Înainte de prima sa noapte cu doamna de Rénal, pe care se hotărăște să o seducă pentru a-și ameliora poziția în societate, Julien „își obosi mintea să inventeze manevre savante, pe care o clipă mai târziu le găsea absurde" (p. 297). Ajuns în camera doamnei de Rénal, el „își uită planurile zadarnice și reveni la rolul său natural; să nu placă unei femei atât de fermecătoare i se păru cea mai mare nenorocire". Naturalul nu învinge totuși, Julien fiind în așa fel făcut încât „în cele mai dulci clipe, victimă a unui ciudat orgoliu, pretinse că joacă rolul unui bărbat obișnuit să domine femeile: făcu incredibile eforturi de atenție ca să strice tot ce era demn de iubit" (p. 298). Întors în camera lui, el se miră: „Doamne! să fii fericit, să fii iubit, nu e decât asta?" (p. 299).

Această zăpăceală, această absență, această incapacitate de a aprecia adevăratul sens al purtărilor noastre erau bine cunoscute în literatura premodernă, atât în formele ei comice (la un Panurge, eroul lui Rabelais, ori la un don Quijote), cât și sub forma sa serioasă, ale cărei motivări se numeau vanitate, exagerat simț al onoarei, lipsă de judecată. Asumarea de riscuri pentru obiective ușuratice, risipa imprudentă de energie erau percepute fie ca defecte ce provoacă râsul, fie ca vicii lamentabile, în orice caz ca abateri de la regula generală. Caracterul imprevizibil al efectelor mâniei și al instabilității oamenilor era bine cunoscut de gândirea morală clasică, dar această gândire, ca și literatura premodernă, îl considerau sub specia *accidentului* moral mai degrabă decât sub aceea a normei. Stendhal este probabil primul romancier care prezintă cele mai serioase acte ale vieții oamenilor ca fiind *în mod esențial* guvernate de fantezie, de zăpăceală și de impulsurile momentului. După părerea lui, comportamentele prost motivate, greu de înțeles, contraproductive adică – așa cum ar spune contemporanii noștri –, sunt aspecte esențiale ale naturii umane.

Ceea ce place la acest autor prea puțin înțeles de contemporanii lui e faptul că antropologia libertății bazată pe capriciu nu are conotații pesimiste și nu este întunecată de amărăciune.

Eliberate și de infatuarea sufletelor vrăjite din romanele secolului al XVIII-lea, și de legăturile strânse cu mediul social, personajele lui Stendhal sunt primele care degajă acel farmec frapant și trecător care urma în curând să reprezinte, pentru Baudelaire, frumusețea modernă.

*

În Anglia, paralel cu opera lui Dickens și cu romanul popular admirabil slujit de talentul prietenului său Wilkie Collins, care continuă și dezvoltă proiectul idealist modern profitând în același timp de învățămintele realismului social, continuatorii lui Fielding asimilează și ei tehnicile acuității perceptive, ale culorii locale și ale preciziei încadrării istorice. Ca și Stendhal, William Makepeace Thackeray a ajuns destul de târziu la profesiunea de scriitor și avea treizeci și trei de ani când și-a publicat primul roman, *Memoriile lui Barry Lyndon, Esq.* (1844), povestire picarescă ce imită stilul secolului al XVIII-lea, inclusiv limba și manierele. De la prima frază se anunță deja tonul lucrării, care e presupus a fi cel al reflecției morale atemporale promovată de proza satirică a Iluminismului englez: „De la Adam încoace n-a fost săvârșită în lumea asta faptă rea, să n-o fi pricinuit vreo femeie“[3], proclamă autorul fictiv al memoriilor. Nu e însă vorba de o adevărată întoarcere la viziunea atemporală a secolului precedent, dat fiind că ironia lui Thackeray dejoacă pretenția acestei maxime: rostită de personajul principal, ea reprezintă autojustificarea unui soldat-jucător care străbate lumea în căutarea aventurii. Lovitura lui cea mai îndrăzneață este să convingă o văduvă bogată să-l ia de bărbat, contesa Lyndon, pe care o seduce cu ajutorul unui lung șir de manevre necinstite. Femeia nu se află deloc la „originea“ răului, bărbatul fiind cel care procedează necinstit, vrând să o seducă. Plecând de la observarea timpului său (anii 1840), Thackeray studiază trecutul și, folosindu-se de memoriile lui Casanova, de romanul lui Fielding, *Jonathan Wild* (1743), și de istoria adevărată a unui oarecare Andrew Stoney-Bowes, reconstituie moravurile și

limbajul unei epoci dispărute. Cartea sa, parodică în unele privințe, dar în linii mari fidelă adevărului trecutului, este o reușită a rafinamentului istoricist: economisind comentariile explicative în maniera lui Walter Scott, Thackeray evocă trecutul din interior și, ca să zicem așa, prin ochii contemporanilor acelor vremi. Însă îndepărtarea istorică a autorului și ironia întreprinderii rămân mereu vizibile.

În capodopera sa, *Bâlciul deșertăciunilor* (1848), Thackeray alege perioada războaielor napoleoniene pentru a schița un vast tablou al moravurilor Angliei. Povestit la persoana a treia de un autor a cărui voce e la fel de plină de ironie și de tandrețe ca cea a lui Fielding, romanul pune în paralel viața tinerei ariviste Becky Sharp – corespondent feminin al lui Julien Sorel – și cea a idealistei Amelia Sedley. Guvernantă la sir Pitt Crawley, depravat nobil de țară, Becky îi seduce atât pe bătrân, cât și pe fiul lui, pe care îl ia de bărbat în secret, stârnind mânia familiei. La rândul ei, Amelia, al cărei tată tocmai dăduse faliment, se căsătorește cu ușuraticul George Osborne, care își pierde curând viața în lupta de la Waterloo (nu fără a fi încercat mai întâi să fugă cu omniprezenta Becky). Mai târziu, Amelia va afla adevărul despre purtarea soțului său, căruia îi dedicase un adevărat cult postum. Profund decepționată, ea ajunge în cele din urmă să aprecieze iubirea pe care i-o purta de la bun început generosul William Dobbin, prieten al soțului ei mort, și acceptă să-l ia de bărbat.

Romancierul se distrează bine – și nu fără o urmă de tristețe – pe seama personajelor ridicole și vicioase, descinse direct din *Tom Jones* și din romanele de moravuri ale lui Fanny Burney: sir Pitt (reîncarnare doar puțin mai nuanțată a tatălui Sophiei Western), fiul său Rawdon, Becky Sharp (care te face uneori să te gândești la Blifill) și George Osborne (care are unele dintre defectele lui Tom Jones, dar nici una dintre calitățile lui). Orgoliul și ipocrizia acestor personaje, aservirea lor față de plăcerile lumești alcătuiesc „bâlciul deșertăciunilor". De cealaltă parte, nevinovata Amelia, nereușind să vadă corupția acestei lumi, se înșală asupra adevăratei naturi a oamenilor ce o înconjoară,

acordă încredere cui nu merită și nu îi apreciază destul pe cei care merită. Înseși calitățile sale – puritatea, detașarea de lume – se află la originea greșelilor pe care le comite. Thackeray se îndepărtează deci de optimismul neclintit al lui Fielding, ale cărui personaje, cu toate imperfecțiunile și frivolitatea lor, sunt în stare să se îndrăgostească pe loc de ființa aleasă pentru ele de Providență. Orbirea Ameliei amintește mai curând de aceea a nefericitelor eroine din romanele idealiste moderne: Clarissa, incapabilă să vadă ticăloșia seducătorului ei, nenumăratele femei care și-au ales greșit soțul sau au fost părăsite de iubiții lor nedemni din *Comedia umană*, Indiana, eroina lui George Sand, pe care nici un bărbat nu o merită. Aici noutatea este că nenorocirea provocată de nevinovăție nu e fără leac. Ucenicia are loc, Amelia își deschide ochii, iar cea de a doua căsătorie a ei, mai puțin romanțioasă decât prima, va fi mult mai fericită. George Eliot este scriitoarea care va da curând forma cea mai memorabilă acestei sinteze dintre noblețea sufletului și ucenicia realității.

ȘCOALA EMPATIEI

Opera lui Jane Austen precedă cronologic scrierile lui Stendhal și Thackeray, însă adevărata ei influență asupra istoriei romanului nu s-a făcut simțită decât mult mai târziu. Austen a învățat de la predecesoarea ei, Fanny Burney, observarea detaliilor, interesul pentru volubilitatea personajelor și bunătatea pe care o manifestă față de slăbiciunile lor; la Maria Edgeworth a găsit o reflecție pur feminină despre prețul enorm al convențiilor sociale; în sfârșit, Fielding a învățat-o cum să povestească o comedie de moravuri pe un ton sigur pe sine, apelând în același timp la complicitatea amuzată a cititorului. Scriind, la vârsta de cincisprezece ani, o parodie după Richardson, *Dragoste și prietenie* (1790), bătându-și joc din plin de romanul gotic în *Mânăstirea Northanger* (redactat de timpuriu, dar publicat în 1818, după moartea autoarei), Austen este o adversară declarată atât a idealismului modern, cât și a sublimului

gotic. Pentru a consolida romanul de moravuri și a-l proteja împotriva revenirii la idealism – revenire întotdeauna posibilă la Burney, așa cum o arată numeroasele episoade prea puțin plauzibile ale romanului ei, *Camila* (1796) –, Austen introduce două inovații ale căror consecințe pe termen lung au fost considerabile: în primul rând, ea își concentrează acțiunea romanelor, plasând-o într-un mediu provincial foarte limitat, chiar banal; apoi, o interiorizează, punând mai puțin accentul pe suita de evenimente și mai mult pe cunoașterea de sine și pe înțelegerea reciprocă dintre personaje.

Restrângând spațiul acțiunii, numărul personajelor și bogăția intrigii, Austen regăsește, poate în mod instinctiv și fără să-și dea întru totul seama, vechile rețete ale nuvelei premoderne, care prefera conflictele cu răsunet limitat, privind un număr mic de indivizi legați prin relații de familie. În acest spațiu restrâns, nuvela examina consecințele diferitelor pasiuni în viața de toate zilele, interesându-se în special de pasiunile nemărturisite și de necunoașterea de sine care le favorizează apariția. În mod asemănător, la Austen, simplitatea teatrului acțiunii, niciodată tulburată de exaltarea sentimentală, de personajele ieșite din comun și de situațiile imprevizibile, favorizează observarea comportamentului moral cotidian sub aspectele sale cele mai modeste.

Însă pe când nuvela premodernă aducea în scenă un eveniment cu adevărat memorabil, romanele lui Austen au în centru evenimente dintre cele mai obișnuite, ca și cum, pentru a continua și desăvârși egalitarismul romanului modern, care le permite tuturor ființelor umane să aibă acces la sentimente înalte și să trăiască aventuri excepționale, autoarea *Emmei* s-ar fi hotărât să revendice pentru personajele sale dreptul suplimentar, încă necunoscut în epocă, de a încerca sentimente anodine și de a trăi evenimente fără însemnătate. Și tot așa cum romanul idealist modern conferise obiectelor vieții cotidiene o nouă demnitate, arta banalității morale descoperită de Jane Austen analizează cele mai mărunte dezbateri și ezitări interioare ale personajelor, cele mai mici confuzii și greșeli de

interpretare cu respectul și minuțiozitatea rezervate odinioară pentru prezentarea marilor dileme morale și a marilor alegeri tragice. În această privință, Austen se îndepărtează de exemplul maestrului său Fielding, care descria rătăcirile morale ale personajelor, minciunile și iluziile lor cu o bunăvoință nu lipsită de un anumit dispreț. La Austen, protagoniștii sunt prezentați ca perfect asemănători cu cititorul și, în pofida ecourilor comice pe care le trezesc uneori greșelile lor morale, acestea au dreptul la un tratament total lipsit de trăsături caricaturale. Rezultatul este că, urmând exemplul autorilor din secolele precedente, și spre deosebire de contemporanul ei Scott, Austen prezintă situațiile pe care le descrie din punctul de vedere al generalității lor morale, și nu neapărat din perspectiva unei ordini sociale date. Ceea ce o interesează mai întâi nu sunt, așadar, raporturile de cauzalitate dintre specificitatea sistemului social și comportamentele cărora acesta le dă naștere, ci, dimpotrivă, valoarea intrinsecă a comportamentelor și a deciziilor morale individuale.

Austen descrie aceste decizii pornind de la felul în care personajele înseși o percep. Am văzut mai sus că, în tradiția premodernă, introspecția dezvăluia imperfecțiunea ființelor omenești, iar privirea care scruta interiorul sufletului descoperea în el corupția. Farmecul interiorității răstoarnă perspectiva, astfel încât sufletul frumos, promovat la rangul de origine a normei morale, își contemplă neobosit propria splendoare. Fielding, profund sceptic față de această opțiune, descrie cu umor o mulțumire de sine căreia îi subliniază caracterul înșelător. Personajele lui Fielding se privesc admirându-se și se cred justificate în toate acțiunile lor, pe când autorul, singur posesor al unei adevărate perspicacități morale, înțelege cât de găunoase le sunt opiniile. Austen învață de la Fielding metoda *dublei priviri* – a personajului și a autorului –, dar înlocuiește ironia mușcătoare a creatorului lui Tom Jones cu un umor afectuos, chiar respectuos față de personaje.

Acest respect e semnul că antiidealismul manifest al lui Austen nu o împiedică să accepte în oarecare măsură imaginea interiorității promovate de romanul idealist modern. Într-adevăr,

pe când scepticismul lui Fielding respinge farmecul interiorității și ideea, absurdă după el, că am putea avea încredere în părerile oamenilor despre ei înșiși, critica formulată de Austen împotriva romanului idealist modern se sprijină tocmai pe una dintre premisele cele mai importante ale acestuia, și anume pe ideea că norma morală este descoperită în cursul deliberării interioare. Departe de a se iluziona în mod ridicol asupra meritelor pe care le au, personajele lui Austen sunt *abia* atinse de imperfecțiune. Emma Woodhouse (eroina din *Emma*) și Elizabeth Benett (personajul principal din *Mândrie și prejudecată*, 1813) seamănă așadar cu Pamela și Julie, dar și cu Tom Jones ori Joseph Andrews deoarece, în pofida necunoașterii de sine și a greșelilor de interpretare de care se fac vinovate, valoarea intrinsecă a frământării lor interioare nu e niciodată pusă la îndoială. Tom Jones își face iluzii despre sine pentru că natura umană cade veșnic pradă iluziilor. Emma și Elizabeth, în schimb, deși interpretează greșit propriile lor sentimente și pe cele ale prietenilor, ar fi putut foarte bine să nu se înșele. Respectul pe care Austen îl nutrește pentru eroinele ei nu merge totuși până la a le trece sub tăcere cusururile – o oarecare suficiență proprie tinerilor, un pic de surzenie în conversație, tendința de a lua drept sigură maleabilitatea celorlalte ființe omenești –, cusururi puse în valoare fără ca gravitatea să le fie exagerată. Viața interioară a personajelor face obiectul empatiei prietenoase a autoarei, în timp ce imperfecțiunea lor justifică adoptarea unei distanțe critice la fel de amicale.

La nivel stilistic, sinteza dintre empatie și distanța critică este ilustrată prin stilul indirect liber, care redă la persoana a treia reflecțiile intime ale personajului. La începutul romanului *Emma* (Partea I, capitolul III), de pildă, eroina meditează la calitățile noii sale prietene Harriet Smith, o fată de origine modestă. Primită la Hartfield, reședința familiei Woodhouse, Harriet s-a arătat „așa de discretă, așa de respectuoasă, așa de recunoscătoare … și așa de naiv impresionată de eleganța decorului în care se găsea, complet nouă pentru ea, încât era limpede că trebuia să aibă bun-simț și merita să fie încurajată. Da, trebuia

ajutată. (*Encouragement should be given*)"[4]. Cine spune fraza: „Da, trebuia ajutată" ? Nici autorul, care nu are nici o calitate ca să pronunțe această injoncțiune, nici personajul. În loc să scrie fie: „Emma își spunea că Harriet trebuia să fie ajutată", fie: „Emma își spunea, gândindu-se la Harriet: „Da, ar trebui s-o ajutăm", naratorul își însușește enunțul personajului și îl pronunță în numele său („Da, trebuia ajutată"), proiectându-l asupra Emmei – prin intermediul empatiei – cam așa cum un avocat formulează, în focul pledoariei, gândurile clientului său, ori cum un predicator, purtat de impetuozitatea elocvenței, redă gândurile secrete ale unui păcătos sau ale unui sfânt. Acest „Da, trebuia ajutată", care suprapune, cu o undă de ironie, vocea naratorului peste cea a personajului, vrea să sugereze că dezbaterile interioare ale Emmei, oricât ar fi ele de respectabile și interesante, nu sunt întru totul demne de încredere. Romanul apelează deci la stilul indirect liber în momentul istoric precis când, pe de o parte, forul interior al ființelor omenești este recunoscut drept sursa demnității lor morale, și pe de altă parte, când, grație criticii idealismului romanesc, această demnitate nu mai poate fi asimilată în mod naiv cu perfecțiunea.

Nu este deci întâmplător faptul că una dintre cele mai importante teme ale romanelor lui Jane Austen va fi dificultatea de a asocia o justă apreciere a valorii aproapelui cu respectul pentru autonomia lui. Atunci când, tentați de empatie, riscăm să ne supraapreciem semenii, distanța critică este salvatoare și invers, când, seduși de distanța critică, ne închipuim că înțelegem mai bine interesul aproapelui decât el însuși, empatia ne amintește că fiecare are dreptul să-și hotărască soarta. În *Emma* (1816), protagonista are impresia nejustificată că știe să descifreze sentimentele celor ce-i sunt aproape, aptitudine care i-ar da dreptul să intervină în viețile lor. Prietena sa, Harriet, despre care era vorba în pasajul citat mai sus, e o tânără de condiție modestă, prea puțin înzestrată și lipsită de ambiție. Dar Emma, care o supraevaluează, hotărăște s-o ajute să reușească în viață. După ce a convins-o pe Harriet să-l refuze pe tânărul și cinstitul fermier Robert Martin, Emma încearcă în zadar să o mărite

cu pastorul Elton, fără să-și dea seama că acesta îi disprețuiește prietena. În ce o privește, Harriet ar vrea să-l ia de soț pe George Knightley, raisonneurul romanului, de care Emma însăși este îndrăgostită, fără să-și dea seama. Acest *marivaudage* împodobit cu numeroase conversații și monologuri narate ia sfârșit atunci când Emma renunță la rolul de ghid al altora și acceptă să se mărite cu Knightley, iar Harriet, ascultând de glasul inimii, îl ia de bărbat pe bunul Robert Martin.

Importanța operei lui Jane Austen n-a fost înțeleasă decât în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, într-o perioadă în care căutarea idealului romanesc cu ajutorul metodei istorice și sociologice își pierduse din atracție și când apărătorii idealismului, ca și adversarii lui, se concentrau asupra societății contemporane, luată ca atare și fără un studiu explicit al structurii ei istorice. Reușitele lui Austen: concentrarea și interiorizarea conflictului, banalitatea mediului prezentat, jocul între empatie și distanță critică, tema cunoașterii de sine și a celorlalți a devenit monedă curentă în arta romanului. E cu atât mai curios să constatăm că elogiile nesfârșite care i se atribuie în a doua jumătate a secolului sunt însoțite adesea de o neexplicată rezervă. Motivul acestei rezerve stă fără îndoială în comparația tacită dintre metoda austeniană și idealismul modern: apreciind inovațiile lui Austen, multă vreme cititorii nu s-au putut împiedica să regrete că un talent de o asemenea subtilitate n-a ales pentru intriga operelor sale o scenă mai amplă și conflicte mai dramatice. Inutil să insistăm arătând în ce măsură acest regret trădează neînțelegerea scopurilor artistice pe care le urmărea marea romancieră.

*

Descoperirile lui Austen – banalizarea și interiorizarea intrigii, precum și notarea atentă a schimbărilor infime în părerile personajelor despre sine ori despre relațiile cu ceilalți – vor constitui materia romanului psihologic de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, în special sub forma pe care i-au dat-o Henry James, Wilhelm Raabe și Joseph Conrad.

Urmând, în această privință, o tendință mai generală a istoriei romanului, în această perioadă, preocupări care înainte provocau abordări ironice sau comice primesc o nouă dimensiune morală și tot acum este perfecționată separația dintre scepticismul moral și tradiția comică în care el își are rădăcinile.

Temele ce pun în valoare neînțelegerile zilnice dintre oameni, greutatea de a-l descifra pe celălalt și de a-i înțelege motivele acțiunilor, capătă o importanță considerabilă. Aceste teme au avut parte de un tratament serios, chiar tragic, în nuvela clasică (la Cervantes) și în cele câteva romane din secolul al XVIII-lea care studiază îndeaproape ticăloșia morală (*Clarissa*, *Legăturile primejdioase*). În aceste opere însă asemenea situații sunt prezentate ca excepții de la regulă. Or, pe măsură ce romanul acordă o nouă demnitate vieții de fiecare zi, pe măsură ce grijile cele mai modeste devin obiectul unei atenții respectuoase, dificultatea de a-l înțelege pe celălalt, fie și în situații obișnuite, nu mai stârnește zâmbetul și, luată în serios, este resimțită ca sursă posibilă a unor mari nenorociri. Dintr-odată, cele mai anodine secrete ale oamenilor capătă dimensiuni alarmante.

Un factor suplimentar agravează caracterul dramatic al acestor situații. Într-o lume în care universalitatea normelor morale e socotită incontestabilă (ca la Fielding) sau într-un mediu restrâns care asigură omogenizarea valorilor (ca la Jane Austen), dificultatea de a-l înțelege pe celălalt trădează de obicei spiritul îngust al unei persoane, reaua ei voință sau orbirea provocată de vanitate. Însă dacă universul luat în considerare de operă este populat de indivizi aparținând unor medii sau națiuni diverse, care se conformează prin urmare unor norme foarte diferite, dificultatea de a înțelege gândurile și motivațiile altora încetează să fie rezultatul unei insuficiențe individuale și capătă un caracter, ca să zicem așa, obiectiv. Pusă într-o asemenea situație, persoana cea mai deschisă, cea mai binevoitoare și mai modestă riscă să se înșele, pur și simplu pentru că nu cunoaște codul de conduită urmat de ceilalți.

Dar cum trebuie procedat pentru a ajunge la cunoașterea acestui cod ? În literatura premodernă, se credea că legile care

guvernează viața unei colectivități sociale sau etnice puteau fi clar formulate și, deci, că atât membrii acestei colectivități, cât și cei care o observă din exterior, aveau cu ușurință acces la ele. Se știa că oamenii săraci și lipsiți de virtute nu se jenau să mintă, să înșele și să fure, că nu trebuia să-ți încredințezi portofelul femeilor de moravuri ușoare, că națiunile aveau fiecare defectele lor, francezii fiind ușuratici, spaniolii orgolioși, italienii impenetrabili. Se presupunea că această antropologie rudimentară explica diversitatea comportamentelor morale, în așa fel încât era suficient să identifici originea și ocupația unui individ oarecare ca să obții cheia felului său de a acționa.

Mai târziu, odată cu dezvoltarea metodei lui Scott, romanul încearcă să aprofundeze cunoașterea principiilor care guvernează comportamentul comunităților istorice ori etnice. Conform metodei istoriciste, aceste principii vor fi căutate de acum înainte la un nivel mai profund decât cel al regulilor explicite care ghidează comportamentul actorilor. Curajul, curtenia, ospitalitatea muntenilor scoțieni, ca și spiritul lor impulsiv și capricios, se explică prin starea socială arhaică în care ei se află, și numai frecventarea atentă a acestor oameni îi permite străinului să priceapă aceste trăsături și cauzele lor. Când împrejurările vieții îl aduc pe Edward Waverley în prezența highlanderilor, el nu se obișnuiește cu modul lor de viață decât cu prețul unui efort considerabil. Căci este vorba de un obicei care trebuie deprins – cu alte cuvinte de asimilarea tăcută a unui ansamblu de gesturi misterioase la prima vedere –, și nu de achiziționarea conștientă a unei serii de reguli inteligibile. În același fel, Olenin, în *Cazacii* lui Tolstoi, își frământă mintea ca să descopere regulile morale urmate de țăranii cazaci, însă ipotezele lui sunt de fiecare dată dezmințite de fapte, dat fiind că obiceiurile exotice sunt greu de exprimat într-o formă clară și stabilă.

Oricât de ciudate ar fi ele, moravurile cu care trebuie să se confrunte Edward Waverley și Olenin sunt departe de a reprezenta cazul cel mai neclar: oricât ar părea de neobișnuite, consemnele care dirijează viața scoțiană și căzăcească sunt urmate fidel de toți membrii comunității. Întrebarea se pune însă ce

se întâmplă atunci când diferența dintre obiceiurile comunităților nu e perfect evidentă și când, pe deasupra, membrii comunității nu se conformează cu toții în același fel regulii generale? Această situație este exact cea care îl interesează pe Henry James, autor care, prin teme și stil, continuă tradiția austeniană.

Antropologia morală a romanelor lui Henry James prelungește tendința egalitară a idealismului modern, subliniind demnitatea etică a grijilor zilnice. Romanele sale moștenesc și ceva din interesul lui Scott pentru diversitatea moravurilor, însă inovează concentrându-se asupra diferențelor dintre culturile care *se aseamănă*. În sfârșit, depărtându-se de idealism, Henry James insistă asupra caracterului tacit, adică inexprimabil, al regulilor de conduită. În acest scop, James reia metoda empatiei și stilul indirect liber moștenite de la Austen, punându-le în slujba evocării unei vieți interioare care evită cu grijă vocabularul abstract al moralei.

Interesându-se, ca și Austen, de dificultățile morale ale vieții obișnuite în ceea ce au ele mai puțin spectaculos, James alege intrigi fără aventuri și răsturnări. Cititorii lui cunosc bine extraordinara încetineală a acțiunii, lipsa de importanță a evenimentelor, infinitele șovăieli ale personajelor, conversațiile repetitive și stângace. Treptat, cititorii înțeleg totuși că această lume de mișcări infinitezimale și de reacții abia înțelese e străbătută de profunde neliniști. Eroina nuvelei *Daisy Miller* (1879), operă aparținând primei perioade a lui James, este o tânără americancă care călătorește în Europa împreună cu mama și fratele ei mai mic. Aparținând unei familii de proaspăt îmbogățiți, Daisy disprețuiește convențiile sociale și își atrage antipatia compatrioților care trăiesc în străinătate. Acuzată de imoralitate, ea e condamnată și exclusă de comunitatea americană din Roma. Numai Frederick Winterbourne, puțin îndrăgostit de ea, speră că, împotriva aparențelor, imprudenta Daisy e în realitate o fată cumsecade. Momentele decisive ale nuvelei sunt evenimente absolut banale: Daisy se hotărăște să viziteze castelul de la Chillon însoțită de Frederick, pe care abia îl cunoscuse la Roma, se arată în grădinile de pe Pincio în compania tânărului

italian Giovanelli, în sfârșit, petrece o seară întreagă la Colosseum, singură, cu același Giovanelli. Acești „pași greșiți" provoacă în societatea americană din Roma o imensă nervozitate și chiar Frederick Winterbourne o ceartă sever pe Daisy atunci când o surprinde la Colosseum cu Giovanelli. Dar e o severitate de îndrăgostit și nici Winterbourne, nici cititorul nu știu dacă trebuie să dea dreptate comunității de expatriați și s-o condamne pe față ori să ridice pur și simplu din umeri în fața conduitei sale excentrice.

În intrigile romanelor de dragoste, vioiciunea tinereții învinge de obicei ipocrizia ridicolă a celor în vârstă, dar în această istorie iritarea societății americane va fi până la urmă justificată. Cititorul își dă seama că tânărul Giovanelli, vânător de zestre, s-a putut simți ofensat de dezinvoltura cu care Daisy îi dă de înțeles, după ce s-a afișat cu el în public, că nu-l va lua de bărbat. Fiind el însuși imunizat contra paludismului, Giovanelli nu o previne pe față că în timpul nopții petrecute la Colosseum ea riscă să se molipsească de malarie. Tânăra americancă se îmbolnăvește și moare câteva zile mai târziu. Purtarea lui Giovanelli, care a acționat din neglijență ori poate ca să se răzbune pentru refuzul fetei, nu este lămurită, dar e sigur că Daisy nu acordă nici o atenție susceptibilității celor care o înconjoară. Dacă e adevărat că aceștia nu-i înțeleg nevinovăția, e la fel de adevărat și că ea rămâne insensibilă la motivele acțiunilor lor. La început, resortul acțiunii pare banal (trebuie sau nu să fie respectate convenienţele?), iar încălcarea regulilor nu are nimic de-a face cu imoralitatea de care e acuzată Daisy. Până la urmă însă, intriga scoate la iveală o morală cu adevărat profundă, și anume că libertatea luată față de convențiile sociale trebuie compensată printr-o atenție specială acordată personalității și susceptibilităților individuale ale celor din jurul nostru.

Atenția acordată individualității celorlalți, calitate care le lipsește în general americanilor descriși de James, nu este nici ea prezentată întotdeauna în termeni favorabili. De obicei, locuitorii rafinați și corupți ai Vechiului Continent, italienii, francezii și unii dintre americani, sunt cei care stăpânesc arta

de a descifra caracterele și de a le descoperi punctele vulnerabile. La fel de sigură pe ea însăși ca și Daisy Miller, protagonista din *Portretul unei doamne* (1881), opera care l-a făcut celebru pe James, suferă de aceeași incapacitate de a înțelege personalitatea și motivațiile oamenilor din jurul ei. Frumoasa Isabel Archer, în vizită în Anglia, primește o moștenire neașteptată de la unchiul ei. Curtată de doi tineri plini de calități, un american bogat și un lord englez, Isabel îl preferă pe Gilbert Osmond, un expatriat mult mai în vârstă decât ea, văduv și tată al unei adolescente. Cunoscându-l prin intermediul unei prietene franțuzoaice, Madame Merle, Isabel e sedusă de eleganța și detașarea lui Osmond. După căsătorie, însă, ea își dă seama că el este un ratat care a luat-o de soție pentru averea ei, tocmai la sugestia doamnei Merle, care se dovedește a fi mama fiicei lui Osmond. Într-un mod mai accentuat decât în *Daisy Miller*, James atribuie sinceritatea și spontaneitatea eroinei lipsei sale de perspicacitate, asociind, prin contrast, luciditatea doamnei Merle și a lui Osmond cu ipocrizia și cinismul lor.

Aceste trăsături joacă un rol esențial în șocul cultural descris de James. Americanilor care trăiesc în Europa le este atât de greu să evite capcanele unei civilizații mai bătrâne decât a lor tocmai pentru că cele două mentalități apreciază, în principiu, aceleași calități morale – echitatea, inteligența, bunele maniere și bunul gust – și pentru că diferențele – un plus de echitate la americani, un supliment de bun gust la locuitorii Vechiului Continent – par a fi simple nuanțe, șocul rămânând infim. Pentru americanii lui James care călătoresc în Europa, Vechiul Continent adăpostește o civilizație mai matură decât a lor, mai elegantă și în fața căreia ei se simt lipsiți de apărare. Șocul suferit de protagoniștii lui James nu este deci „regresiv", ca experiențele trăite de Waverley sau Olenin, personaje care încearcă să se adapteze unor moravuri arhaice ori primitive, ci are, dimpotrivă, un caracter „progresiv", pentru că îi obligă pe americanii care vizitează Europa să se adapteze unor obiceiuri recunoscute drept mai civilizate. Americanii lui James nu se pot deci sustrage efectelor șocului părăsind pur și simplu Europa.

Ei nu pot să-și dea curaj spunându-și, așa cum fac Waverley și Olenin, că la urma urmelor felul de viață cu care sunt ei obișnuiți, oricât de imperfect ar fi, reprezintă totuși culmea civilizației. Întoarcerea ar fi percepută, în cazul personajelor lui James, ca o înfrângere culturală de neconceput. Infinitezimală și progresivă, diferența dintre moravurile americane și cele ale Vechiului Continent este imposibil de înțeles și de formulat în termeni preciși, iar acesta e motivul pentru care personajele suportă șocul cultural sub forma paradoxală a unei atracții irezistibile și a unei neliniști greu de precizat.

Aceste sentimente ambigue sunt cele pe care le resimte Lambert Strether, protagonistul din *Ambasadorii* (1903), roman care aparține ultimei maniere, aluzive și complicate, a lui James. Doamna Newsome, o văduvă americancă bogată și autoritară, își trimite la Paris prietenul, pe Strether, cu misiunea de a-l readuce în Massachusetts pe fiul ei, tânărul Chadwick Newsome. În caz de succes, îi promite lui Strether că se va căsători cu el. La Paris, Strether descoperă neașteptatele plăceri ale vieții în Franța și își dă seama că Chad s-a metamorfozat într-un personaj distins și sigur pe sine, căruia nici prin gând nu-i trece să se întoarcă acasă. Strether face cunoștință și cu eleganta doamnă de Vionnet, despre care presupune că avusese o influență decisivă asupra manierelor și gusturilor lui Chad. Înțelegând treptat superioritatea noii existențe a lui Chad, dându-și totodată seama că Chad este amantul doamnei de Vionnet și că, deci, viața lor conține un element de corupție morală, Strether renunță să-l mai convingă pe tânăr să-și asculte mama și renunță la planul de a se căsători cu ea. Acțiunea lipsește aproape cu totul în acest roman, care povestește o descoperire de ordin moral și nu un șir de întâmplări. Însă această descoperire rămâne fugitivă, insesizabilă. Cititorul nu află aproape niciodată la ce se gândesc Strether și Chad, nici cum își formulează ei mirarea sau incertitudinea. Personajele nu dispun de un vocabular moral bine constituit și, de altfel, nici nu par să aibă nevoie de el. La capătul unor schimburi de replici extrem de vagi, în cursul cărora ei se pândesc unul pe celălalt (și se supraveghează pe ei înșiși ca

și când ar fi vorba de persoane pe care abia le cunosc), aceste personaje ajung cu greu la concluzii instinctive, pe care nu le formulează niciodată explicit. Și totuși, forța și justețea acestor concluzii sunt uimitoare.

La începutul părții a patra, de exemplu, Strether îi declară în mare grabă lui Chad că ar vrea să-l convingă să se întoarcă imediat în Statele Unite. Spunând aceste cuvinte, „la început numai el se simți tulburat. Chad le ascultă cu aerul unuia care s-a odihnit în voie tot timpul cât un curier a alergat o milă prin praf ca să-l ajungă în sfârșit din urmă. În secundele următoare, Strether avu senzația că făcuse efectiv un astfel de efort; nu era sigur nici măcar dacă fruntea nu-i era transpirată. Singurul lucru de care își dădea seama cu satisfacție era felul cum îl privi tânărul în cursul tăcerii care urmă efortului. Privirea lui reflecta o tulburare de moment… dar partea afurisită era că reflecta totodată și o nuanță de milă reținută; fapt care, în schimb, strecură în mintea lui Strether o ușoară teamă: că Chad considera poate întreaga chestiune pur și simplu « zadarnică » și îi era milă de el. O astfel de teamă era neplăcută. Dar totul era așa! Ciudat, lucrurile luaseră dintr-odată o întorsătură neplăcută“[5]. Tipic, pasajul acesta descrie jena pe care Strether o simte brusc de îndată ce își formulează mesajul, frica pe care el o resimte de a fi fost poate cu totul deplasat, dată fiind distanța – devenită brusc perceptibilă – care îl desparte de tânăr. Nici unul dintre aceste elemente nu e însă formulat în limbajul explicit al sentimentelor morale, așa cum ar fi făcut Stendhal, care ar fi scris fără îndoială: „Strether se simți jenat; înțelese dintr-odată distanța care îl separa de tânăr și se temu că a fost lipsit de îndemânare“. James evită să numească aceste sentimente, pentru a se concentra asupra comunicării tăcute dintre cei doi interlocutori. Pasajul e povestit din punctul de vedere al lui Strether, fără însă ca autorul să folosească adevăratul stil indirect liber: aici empatia nu înseamnă a ghici și a reproduce vorbele personajului, ci, mergând și mai departe, a întrevedea – direct, și nu prin intermediul monologului interior – sentimentele și stările lui de spirit. Atunci când naratorul notează, de exemplu,

că în ochii lui Chad se reflectă „o tulburare de moment… dar partea afurisită era că reflecta totodată și o nuanță de milă reținută", el nu descrie privirea propriu-zisă a lui Chad, ci impresia pe care aceasta i-o face lui Strether.

Interesul acordat celor mai mărunte impresii ale personajelor, chiar în cadrul schimbului lor de replici, merge în același sens cu caracterul perfect neînsemnat al intrigilor jamesiene – o căsătorie nereușită (*Portretul unei doamne*); întoarcerea improbabilă a unui fiu expatriat (*Ambasadorii*); o moștenire imposibil de acceptat (*Aripile porumbiței*); un om căsătorit care retrăiește timp de o clipă o dragoste din tinerețe (*Pocalul de aur*) –, subliniind demnitatea morală a celor mai puțin spectaculoase griji cotidiene. La James, notarea reacțiilor efemere pune în evidență subtilitatea, caracterul tacit, insesizabil al raporturilor interpersonale. Dacă privilegiul omului modern este să poată formula în termeni clari legea morală pe care o descoperă în sufletul său, așa cum fac atât de bine eroinele romanelor idealiste din secolul al XVIII-lea, nu e deloc sigur că personajele lui James îl au. E tocmai ceea ce le va asigura succesul în secolul al XX-lea.

MATURITATEA ANTIIDEALISMULUI. FLAUBERT

După Fielding, adversarii idealismului romanesc se găseau în fața următoarei dificultăți: pentru a combate supraidealizarea protagoniștilor, trebuiau să le scoată la iveală imperfecțiunile, însă pentru a îndepărta pericolul caricaturizării, erau obligați să le creeze o imagine favorabilă, care să poată atrage simpatia cititorilor. Deși dozajul de ironie și empatie varia de la un scriitor la altul, se simțea încă nevoia prezenței simultane a acestor două atitudini. Și tocmai pentru a le face mai clar perceptibile, romancierii antiidealiști au adoptat multă vreme maniera lui Fielding, care îi învăța să se distanțeze de personaje și să-și păstreze dreptul de a pronunța judecăți de ordin moral. Fie că era vorba de stilul indirect liber (monologul

narat) folosit de Jane Austen ori de monologurile citate utilizate de Stendhal, aceste procedee aminteau fără întrerupere cititorului că punctul de vedere moral al personajelor trebuie pus la îndoială. Autorul este cel care are ultimul cuvânt în ceea ce privește faptele și valorile; el e cel care îi dă de înțeles cititorului dacă trebuie să condamne sau să ierte slăbiciunile personajelor, dacă spectacolul imperfecțiunii umane trebuie să-l facă să plângă ori să râdă. Cel mai adesea discrete, intervențiile autorului sunt indispensabile, dat fiind că ele conferă povestirii echilibrul său axiologic.

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, aceste exigențe ale antiidealismului (echilibrul dintre neîncrederea față de personaje și necesitatea de a le face simpatice cititorului; nevoia de a sprijini textul prin autoritatea axiologică a autorului) au fost influențate de două schimbări în felul de a scrie al curentului rival, idealismul romanesc. În primul rând, cum am observat deja, nevoia de verosimil îi convinge pe scriitorii de romane idealiste să nuanțeze caracterizările eroilor, să le diminueze întrucâtva perfecțiunea, împovărându-le trecutul cu greșeli și prezentul cu incertitudini, făcându-i fie prea timizi, fie prea impulsivi, fie imprudenți, fie șovăitori. Cititorul, la rândul său, se vede constrâns să-și modereze entuziasmul instinctiv pentru aceste personaje, care vor face parte de acum încolo dintr-o omenire mai apropiată de a sa, și să adopte față de ele un punct de vedere mai critic și totodată mai afectuos. Montriveau, Joseph Bridau, Benassis la Balzac, Arthur Clennson – personajul lui Dickens –, Dantès în *Contele de Monte Cristo* nu mai trezesc admirația fără rezerve pe care se presupune că un cititor bine informat o simțea pentru Céladon ori Clarissa. În al doilea rând, dat fiind că idealismul romanesc se sprijină, de la Walter Scott încoace, pe teorii sociologice și istorice bine închegate, autorul noilor romane idealiste se simte obligat să ia el însuși cuvântul pentru a-și expune cititorului convingerile. Digresiunile autorului constituie deci de acum încolo trăsătura distinctivă a acestei forme de idealism, iar Scott, Balzac, Dickens și Hugo o vor folosi cu toții din plin.

O dublă tentație începe să fie, prin urmare, irezistibilă pentru adversarii idealismului. De o parte, întrucât amestecul de calități și defecte devenise una dintre specialitățile idealismului romanesc, rivalii acestuia sfârșesc prin a exagera latura imperfectă, chiar demnă de dispreț, a personajelor pe care le aduc în scenă. Ironia indulgentă față de imperfecțiunile omenești, observată la Fielding și la discipolii săi, se metamorfozează treptat în răceală, apoi în dezgust. De altă parte, pentru că vocea răsunătoare a autorului fusese adoptată de partizanii idealizării, scriitorii care se opun acestui curent găsesc de acum încolo că e avantajos să minimalizeze prezența autorului în text, pentru a se concentra în schimb asupra redării experienței trăite de personaje. Astfel, o transformare asemănătoare celei înfăptuite cu un secol în urmă de Richardson redefinește structura romanelor antiidealiste care, purificate de urmele picarescului și satirei morale, se consacră de aici înainte studierii celor mai umile exemplare ale speciei noastre, străduindu-se să le prezinte existența în mediul lor real. Antiidealismul își însușește astfel, în felul său, marea descoperire a idealismului modern, și anume promovarea tuturor ființelor omenești, indiferent de condiția lor, la rangul de eroi ai romanelor serioase. Această promovare atrage, ca și odinioară la Richardson, o reînnoire a interesului pentru detaliile ambianței care-i înconjoară pe acești eroi și pentru cunoașterea intimă a lumii lor. Numai că, de data aceasta, în loc să glorifice măreția sufletească a oamenilor simpli, operele dirijează atenția cititorilor către slăbiciunea și mediocritatea lor.

Tendințele de care vorbim, observabile deja la Jane Austen, sunt duse la apogeu de Flaubert, căruia îi revine meritul de a fi creat o formă deosebit de eficace de antiidealism, ce poate revendica forța și gravitatea operelor idealiste. La Flaubert au dispărut aparteurile zgomotoase și semnele complice cu ochiul, pe care autorii antiidealiști aveau obiceiul să le adreseze din când în când cititorului. În locul personajelor precare, dar, în fond, simpatice și descrise cu o vervă blândă, găsim la Flaubert o galerie de ființe lamentabile, care justifică cel mai sever pesimism moral. Judecățile autorului, niciodată formulate explicit,

trebuie să fie descoperite de cititor de-a lungul unei narații calme, egale și neutre, care face doar rareori apel la vocabularul moral și care insistă asupra detaliilor fizice și psihice. Lectura acestor texte cere de la cititor multă răbdare, precum și un soi de impasibilitate morală, o voință de a-și suspenda provizoriu orice judecată; dar efectul ultim este de o neașteptată forță: seriozitatea imperturbabilă a prezentării e dublată, la nivelul ansamblului, de o ironie disprețuitoare care distruge iluziile morale privind viața privată și publică.

Trei aspecte ale artei lui Flaubert mi se par importante: noul amestec de realism descriptiv și empatie care favorizează imersiunea senzorială și cognitivă a cititorului în lumea evocată, flagranta slăbiciune morală a personajelor și caracterul deschis polemic al antiidealismului profesat de autor. În ceea ce privește imersiunea, contemporanii lui Flaubert au fost frapați mai ales de minuțiozitatea descrierilor și de faptul că utiliza dialogul nu atât pentru a împinge acțiunea înainte, cât pentru a zugrăvi oamenii: „Detaliile sunt enumerate unul câte unul, cu aceeași grijă. Fiecare stradă, fiecare casă, fiecare pârâu, fiecare fir de iarbă e descris în întregime! Fiecare personaj, intrând în scenă, vorbește mai întâi despre o mulțime de subiecte inutile și neinteresante, slujind numai la a-i demonstra gradul de inteligență…“ scrie Duranty, șeful școlii realiste, exasperat să găsească în *Doamna Bovary* „capodopera descrierii obstinate, dar fără sentiment, emoție sau viață“[6]. Unii critici au susținut de asemenea că metoda lui Flaubert ar consta în imitarea obiectivismului științei, pana metamorfozându-se în scalpel, iar invențiunea în disecție. În realitate, Flaubert aspiră mai puțin să atingă nivelul impersonal al științelor exacte (cum va face mai târziu Zola), decât să reprezinte cu exactitate mediul social. Prin urmare, el adoptă sistemul înrădăcinării și se silește să prezinte scrupulos diversificarea socială și istorică a situațiilor descrise. Originalitatea sa stă în precizia fără precedent cu care reconstituie, din punctul de vedere al personajelor, ambianța în interiorul căreia acestea trăiesc. Pentru cititor, descrierile lui Flaubert nu sunt doar un mod de a cunoaște mediul unde

se desfășoară acțiunea, ele îl ajută să intuiască sentimentele pe care acest mediu le trezește în personaje. Reprezentarea vieții lor interioare nu se rezumă deci la relatarea speranțelor, planurilor și deliberărilor formulate, ea include și o mulțime de impresii, clare sau vagi, plasate în centrul conștiinței personajelor sau dăinuind la marginea ei.

Iată descrierea stării de spirit a Emmei, care tocmai i se dăruise lui Rodolphe în pădure, aproape de Yonville: „Era o liniște deplină; ceva suav respira parcă din copaci; ea-și simțea inima care începea iar să-i bată, și sângele alergându-i prin trup ca un fluviu de lapte. Atunci, departe de tot, dincolo de pădure, auzi pe celelalte coline un țipăt nedeslușit și prelung, o voce tărăgănată, și Emma o asculta, tăcută, îmbinându-se, ca o muzică, cu ultimele tresăriri ale nervilor ei zbuciumați". Elanul liric al acestor fraze aparține naratorului, căci nu Emma își spune „sângele îmi circulă prin vine ca un fluviu de lapte"; stilistul este cel care, grație inflexiunilor expresive ale limbajului său, evocă metaforic toropeala care o amorțește pe eroină. Rezultă de aici un efect de empatie mai puternic și mai insidios decât cel obținut, la alți autori, prin redarea deliberărilor interioare.

Însă această empatie pare să rămână rece în mod intenționat, deși, câteodată, o undă de compasiune străbate romanele lui Flaubert, fără ca cititorul să poată hotărî dacă autorul participă cu adevărat la durerea acestei lumi ori dacă mila pe care el i-o arată nu este decât o formă de dispreț. Deoarece, însă, personajele lui nu se poartă într-un mod prea lăudabil, Flaubert simte nevoia să micșoreze distanța care le desparte de el însuși și de cititor, tot așa cum autorii romanelor picarești le redactau la persoana întâi din cauză că urâțenia pe care o explorau avea nevoie să fie, ca să zicem așa, „umanizată" și apropiată de cititor. Aceasta este cauza pentru care Flaubert dă o asemenea importanță reveriilor și senzațiilor interioare. Întoarsă acasă, după ce-i cedase lui Rodolphe, Emma e încântată de ideea că are un amant: „Începea ceva minunat, în care totul va fi pasiune, extaz, delir; o imensitate albăstruie o împresura, culmile simțirii sclipeau în gândurile ei, viața obișnuită nu-i apărea

decât undeva, departe, jos de tot, în umbră, prin locurile goale dintre acele culmi". Această frază, atât de asemănătoare la prima vedere cu redarea gândirii personajelor, e de fapt în întregime exprimată în limbajul autorului. Ca și în pasajul citat mai sus, nu Emma își spune „o imensitate albăstruie o împresura" etc., ci autorul este acela care traduce încântarea interioară a personajului prin metafora „culmilor simțirii". Descrierea poetică a peisajelor interioare atenuează răceala raporturilor dintre autor și personajele sale și micșorează distanța care îi separă, ca și cum doar melancolia ar uni aceste ființe cu restul omenirii.

Privită însă mai îndeaproape, această melancolie, departe de a pleda în favoarea personajelor, le acuză. Ca și alți autori care adoptă sistemul înrădăcinării, Flaubert acceptă ideea unei dependențe între statutul social și psihologia morală: civilizațiile eroice secretă în mod natural măreția sufletească, ne învață Scott, lumea modernă o persecută, însă o răsplătește, ne spune Balzac, triumful istoric al burgheziei îi este fatal, consideră Flaubert. Autorul lui *Salammbô* și al povestirii *Un suflet curat* subscrie de asemenea la regula îndepărtării, conform căreia societatea modernă este epicentrul mediocrității morale, virtuți ca măreția și nevinovăția nefiind susceptibile de a înflori decât direct proporțional cu distanța istorică și socială care le separă de acest epicentru. Provincia unde vegetează Emma Bovary ori Parisul lui Frédéric Moreau n-ar putea adăposti nici forța sufletească a prințesei cartagineze, veritabil personaj de operă, nici candoarea umilei Félicité, servitoarea normandă venită din *Viețile sfinților*. În scrierile autorilor idealiști, raportul dintre lumea social-istorică și măreția umană nu este determinat o dată pentru totdeauna, dat fiind că frumusețea morală e considerată în aceste scrieri drept o excepție, un punct de reper și de speranță. În schimb, când sistemul înrădăcinării e adoptat de scriitorii antiidealiști, al căror principal efort stă în dezvăluirea imperfecțiunii umane, determinismul triumfă. Definiți de societatea în care trăiesc, oamenii – nesatisfăcători și plini de defecte – nu au nici un mijloc de a-și depăși propria condiție.

Scriitorii care, asemenea lui Flaubert, gândesc în acest fel, descriu o lume ermetic închisă, din care evadarea este imposibilă. Personajele care trăiesc în ea sunt dominate de universul care îi determină, dar al cărui mecanism nu-l înțeleg și cel mai adesea se epuizează în urmărirea unor scopuri în ultimă instanță ușuratice. Determinismul istoric și social cucerește lumea? Hegel și teoriile lui triumfă? O melancolie invincibilă îi va cuprinde în curând pe locuitorii acestei lumi și tristețea lui Schopenhauer va avea ultimul cuvânt. E ceea ce par a spune romanele cu subiect modern ale lui Flaubert.

Consecința este că personajul imperfect, care, la Fielding și Jane Austen, sfârșea prin a-și înțelege propriile defecte și reușea să le îndrepte, descoperă, în romanele lui Flaubert, mizeria lumii și se resemnează să o suporte, ba chiar să contribuie activ la ea. Evoluția personajelor lui Flaubert nu e o adevărată educație, o sinteză între aspirațiile individuale și exigențele morale ale societății; această evoluție duce mai degrabă la *deformarea* indivizilor, care, dându-și treptat seama de vacuitatea idealurilor lor morale, învață să accepte, chiar să se complacă, în propria lor decădere. După ce a crezut o vreme în posibilitatea de a evada din închisoarea conjugală ca să trăiască adevărata dragoste, Emma Bovary înțelege că adulterul – cu alaiul lui de minciuni, de compromisuri și de nereguli financiare – e singura satisfacție care-i mai rămâne. Frédéric Moreau, ratându-și viața, se consolează penibil cu amintiri din tinerețe. Bouvard și Pécuchet, care au încercat zadarnic să cuprindă toate științele, se întorc resemnați la meseria de simpli copiști.

Cu toate acestea, la Flaubert mizeria personajelor nu e întotdeauna totală: din când în când, o undă de demnitate se face simțită. În *Educația sentimentală*, doamna Arnoux, dezgustată de corupția soțului ei, e gata să cedeze iubirii lui Frédéric, când dintr-odată copilul ei se îmbolnăvește. Ea vede în această boală un avertisment providențial și decide să-l respingă pe Frédéric. Frumusețea morală, întruchipată de virtutea feminină, triumfă. Rănit, Frédéric devine amantul doamnei Dambreuse, soția unui om de afaceri extrem de bogat. La moartea domnului Dambreuse,

văduva îi propune tânărului să o ia de nevastă, iar acesta acceptă, atras de perspectiva unei vieți luxoase. Curând se descoperă însă că testamentul defunctului o dezmoștenește pe văduvă, care posedă, de altfel, propria ei avere, nu atât de mare ca a soțului ei, dar îndestulătoare. Deși decepționat, Frédéric nu-și ia cuvântul înapoi. Între timp, familia Arnoux este ruinată și toate bunurile îi sunt lichidate într-o licitație la care asistă Frédéric și doamna Dambreuse. Aceasta e atrasă de o casetă care aparținuse doamnei Arnoux și care-i evocă lui Frédéric cele mai dragi amintiri. Cu toate că Frédéric, îngrozit la gândul că doamna Dambreuse ar purtea poseda un obiect care aparținuse doamnei Arnoux încearcă s-o oprească, doamna Dambreuse continuă să liciteze și obține caseta. Frédéric simte atunci „un junghi rece trecându-i prin inimă" și rupe pe loc relația cu logodnica sa. „Îl cuprinse mai întâi un sentiment de bucurie și independență redobândită. Era mândru că o răzbunase pe doamna Arnoux sacrificându-i o avere, apoi fu mirat el însuși de fapta lui și se simți copleșit de un fel de sleire nesfârșită"[7]. Actul lui Frédéric vine dintr-un impuls de scurtă durată, dar este oare vorba aici de o adevărată forță morală? În fond, tânărul n-o iubește pe doamna Dambreuse, iar decepția provocată de testamentul defavorabil contribuie poate și ea la hotărârea de a o părăsi. E adevărat însă că în scena licitației eroul acționează cu eleganță, iar dacă forța sa morală e, ca să zicem așa, *infinitezimală*, ea învinge totuși până la urmă. Astfel de momente de iubire și de noblețe adevărată apar din când în când în universul evocat de Flaubert.

Polemica lui Flaubert împotriva idealismului romanesc constă în respingerea hotărâtă a patetismului: căci, deși eroii romanelor sale sunt prizonierii unei lumi profund mediocre, ei își imaginează că trăiesc în plin idealism romanesc și nutresc speranța că entuziasmul care se presupune că animă acest univers imaginar le va permite să scape de tristețea lumii înconjurătoare. Cum însă aceste ființe nu au nici eleganță morală, nici energie, eforturile zadarnice pe care le depun pentru a le obține le agravează disperarea. Idealismul romanesc, conchide

Flaubert, este iluzoriu, iar adevărul condiției umane se rezumă la lupta, întotdeauna pierdută, cu această iluzie.

Obiectul imediat al polemicii variază, de la iubirea romantică la idealurile politice. *Doamna Bovary* acuză în mod special literatura, care răspândește iluzia idealistă, creând o imagine exaltantă a iubirii. Walter Scott este cel care a umplut mințile junei Emma cu o zadarnică nostalgie pentru locuri și vremi îndepărtate: „cu Walter Scott, s-a pasionat de lucruri istorice. […] Ar fi vrut să trăiască într-un vechi castel, ca acele castelane lungi în talie care, sub arcada bolților în formă de trifoi, își petreceau zilele, cu bărbia în palmă, rezemate în coate de piatra zidului, privind cum vine din zare un cavaler cu pana albă, galopând pe-un cal negru“ (*Doamna Bovary*, p. 54). Mai apoi, asistând la reprezentația operei *Lucia di Lammermoor* și regăsindu-se „în lecturile tinereții“, „în plin Walter Scott“, Emma își plânge soarta și își imaginează o altă viață, asemănătoare cu cea descrisă în romane: „Ah! dacă, în frăgezimea frumuseții ei, înainte de a fi fost întinată de căsătorie și de dezamăgirea adulterului, și-ar fi putut clădi viața pe-o inimă puternică și largă, atunci virtutea, dragostea duioasă, voluptățile și datoria s-ar fi contopit, și ea nu ar fi coborât niciodată dintr-o fericire atât de înaltă“. Emma bănuiește deja că această fericire „e o minciună scornită pentru a curma nădejdea oricărei dorințe“ (p. 237). N-are importanță, ea va juca această comedie pentru noul său amant Léon, care vede în ea „îndrăgostita din toate romanele, eroina din toate dramele, și acea nedeslușită *ea* din toate volumele de versuri“ (p. 275).

Educația sentimentală lansează un nou atac împotriva idealului vag și exaltant al iubirii-revelație. Când Frédéric Moreau o vede pentru prima dată pe doamna Arnoux, i se pare că ea seamănă „cu femeile din cărțile romantice“. Sub șocul întâlnirii, ușile închise ale lumii par a se deschide: „Universul se lărgise dintr-odată. Ea era punctul luminos către care se îndreaptă toate lucrurile; – și… cu pleoapele pe jumătate închise, el se lăsa pradă unei bucurii visătoare și nesfârșite“ (*Educația sentimentală*). În realitate, singura fericire reală pe care o

cunoaște Frédéric este cea pe care i-o oferă afectuoasa și ușuratica Rosanette, pe care însă el o disprețuiește.

Iluziile vieții publice nu sunt mai puțin nocive, fie că e vorba, în timp de pace, de protecția guvernamentală a industriei locale ori, în timp de revoluție, de adunările cetățenilor surescitați. Idealismul politic face uz de același arsenal de reverii vagi, de locuri comune și de imagini himerice, iar manifestările prostiei politice sunt încă și mai ridicole decât cele ale prostiei erotice – discursul bine cunoscut al consilierului Lieuvain la consfătuirea agricolă în *Doamna Bovary* fiind cel mai reușit exemplu. Iată-l pe Frédéric întrebându-se, după revoluția din 1848, dacă n-ar trebui să candideze în alegeri: „Marile figuri ale Convenției [din 1792] îi trecură prin fața ochilor. I se păru că vede un răsărit minunat. Roma, Viena, Berlinul se răsculaseră. Austriecii erau alungați din Veneția; toată Europa se agita. Era momentul să se arunce în vâltoare, să o accelereze chiar: și îl mai atrăgea și costumul pe care se zicea că îl vor purta deputații. Se și vedea în vestă cu revere, cu un cordon tricolor; și acest neastâmpăr, această halucinație deveni atât de puternică, încât îi mărturisi visurile sale lui Dussardier". Ca și Emma Bovary imaginându-se fericită în amor, Frédéric se contemplă pe scena istoriei, actor de seamă, participând la mânturirea Europei în ținută de gală.

Un antiidealism atât de dezabuzat i-a făcut să creadă pe contemporanii lui Flaubert că opera lui e profund imorală. Barbey d'Aurevilly notează însă cu mult bun simț: „Domnul Flaubert, scrie el, e prea inteligent pentru a nu cunoaște noțiunile de bine și de rău, dar le invocă atât de puțin, încât putem fi tentați să credem că nu le are. Iată de ce, la prima lectură a cărții sale, a răsunat atât de puternic strigătul de imoralitate, care era în fond o calomnie"[8]. Pledoaria avocatului Sénard în procesul lui Flaubert afirmă același lucru: „Domnul Flaubert este autorul unei cărți bune, al unei cărți care incită la virtute prin oroarea viciului"[9]. Putem fi jenați de tonul peremptoriu al avocatului lui Flaubert; dar opinia care vede în opera clientului său nu doar expresia unei viziuni sceptice și pesimiste,

ci și amorale, rămâne puțin plauzibilă. Impresia ultimă lăsată de romanele lui Flaubert confirmă tradiția scepticismului și antiidealismului: se simt în aceste texte ironia și tristețea autorului care, deși refuză iluzia idealistă, apără totuși, cu reținerea sa caracteristică, posibilitatea infinitezimală a discreției și a demnității.

ȘCOALA AMĂRĂCIUNII. FRAȚII GONCOURT, ZOLA

Favorizată fără îndoială de conjunctura istorică, cea mai pesimistă versiune a antiidealismului romanesc a apărut în Franța sub Al Doilea Imperiu și s-a dezvoltat după războiul franco-prusac din 1870, căderea Imperiului și Comuna din Paris. Relativa prosperitate pe care a cunoscut-o țara sub Al Doilea Imperiu și succesul Celei de a Treia Republici coincid cu înflorirea unei bogate producții romanești care descrie lumea de atunci în cele mai sumbre culori. Recunoscând importanța elementelor sociale și politice care au încurajat acest pesimism – dezvoltarea rapidă a economiei industriale moderne, șocul înfrângerii în războiul cu Prusia, defectele regimului instaurat de Republică –, rămâne totuși indispensabil, pentru a înțelege valul de amărăciune care cuprinde romanul francez din această perioadă, să-l considerăm și din perspectiva dezvoltării interne a genului.

După moartea lui Balzac, abandonarea progresivă a idealismului de către romanul serios coincide cu un interes crescând manifestat față de sistemul înrădăcinării de partizanii antiidealismului, care se consideră, în cele din urmă, singurii săi veritabili reprezentanți. Răsturnarea axiologică e totală: inaugurat de Walter Scott și de discipolii lui ca să explice și să facă astfel credibilă măreția sufletească, studiul legăturilor dintre indivizi și statutul social căruia îi aparțin devine acum instrumentul unei viziuni care fie minimalizează, fie neagă categoric posibilitatea frumuseții morale. Antiidealismul își pierde blândețea și umorul sceptic care îl caracterizau în secolul al XVIII-lea și în prima

jumătate a celui de al XIX-lea, pentru a dobândi tonalitățile sumbre ale unei certitudini confirmate prin cuceririle artei și ale științei. Am apreciat, la Flaubert, înflorirea unui nou fel de a scrie, care captează tristețea universului chiar prin sensibilitatea personajului. Gama de nuanțe metaforice dezvoltată de Flaubert se îmbogățește cu tonuri noi la Frații Goncourt, al căror stil prețios însoțește și face suportabilă descrierea mizeriei morale. Limba vorbită la diferite niveluri ale societății, studiată în mod atât de eficient de partizanii idealismului modern – Richardson, Walter Scott, Dickens, Hugo –, va fi de acum înainte inclusă în jocul empatiei și al distanțării învățat de la Flaubert și care se află în centrul artei lui Maupassant și a lui Zola. La acești autori, conștiința progresului stilistic este evidentă la fiecare pas. Conștiința progresului intelectual este tot atât de evidentă. În conformitate cu descoperirile științelor pozitive, frații Goncourt subliniază influența impulsurilor corporale asupra nivelului moral (*Germinie Lacerteux*, 1865) și absurditatea luptei duse de spirit împotriva condiției sale materiale (*Doamna Gervaisais*, 1869). Zola se inspiră din teoriile lui Darwin, precum și din ipotezele asupra eredității și caracterului înnăscut formulate la mijlocul secolului de doctorul Prosper Lucas. Înrădăcinarea socială și istorică fiind astfel dublată de un determinism biologic infinit mai constrângător, romanul își revendică drept obiect *natura* în sensul științific al termenului. Astfel, sub flamura naturalismului, romancierii acestei perioade sunt într-adevăr convinși că se află în posesia adevărului ultim asupra condiției umane.

Completată prin adăugarea dimensiunii biologice, paradigma înrădăcinării oferă în sfârșit o explicație totală a personalității umane. Dubla acțiune a determinismului social și a determinismului fiziologic epuizează sensul conduitei individuale, a cărei orientare generală este dinainte hotărâtă de ereditate și de trăsăturile înnăscute, și a cărei formă concretă este dictată de factori de ordin social. Datorită acestui tezaur de cunoștințe sistematice, romanul poate deveni experimental. Propunând, din pură curiozitate, un ansamblu de date inițiale, romancierul,

condus de legile biologiei și ale societății, se simte în măsură să desfășoare fără greș o intrigă verosimilă și, dacă subiectul e bine ales, să lămurească aspectele cele mai puțin obișnuite ale conduitei umane. Ocolind, în principiu, dimensiunea propriu-zis morală a omului, această metodă își propune să studieze, cum spune așa de bine chiar Zola în prefața la a doua ediție din *Thérèse Raquin* (1868, prima ediție în 1867), „temperamente, și nu caractere". „Thérèse și Laurent", continuă el evocând personajele din acest roman, „nu sunt nimic mai mult decât niște brute umane. Am încercat să urmăresc pas cu pas cum aceste brute sunt măcinate pe nesimțite de patimi, cum sunt împinse de instinct, cum apar tulburările cerebrale ca urmare a unei crize nervoase […]. Sper că oamenii vor începe să înțeleagă că scopul meu a fost înainte de toate un scop științific."[10]

Ca oricare știință, romanul experimental își propune să-și epuizeze obiectul și, prin urmare, se apleacă asupra tuturor comportamentelor umane, inclusiv asupra celor care, în perspectiva morală pe care o consideră învechită, sunt condamnate ca vulgare, respingătoare sau obscene. Și tocmai pentru că aspiră să devină obiectiv și complet, romanul naturalist se simte atras în special de drojdiile ființei umane și ale societății, subiecte pe care proza narativă nu le-a atins decât în trecere și de obicei în registrul comic. Interesul romanului naturalist pentru mizerie, pentru degradare, pentru funcțiile organice privite în ceea ce au ele mai șocant, nu moștenește însă nimic din umorul scatologic al prozei lui Rabelais, nici din ironia dezabuzată a romanelor picarești, nici din frivolitatea adusă la modă de romanele libertine, în sfârșit, nici din nerușinarea frenetică degajată de opera lui Sade. Toate aceste atitudini presupun, deși o sfidează, perspectiva moralistă, pe când obiectivitatea propovăduită de Zola constă în a se deda „în întregime plăcerilor serioase ale căutării adevărului". Autorul ciclului *Familia Rougon-Macquart* se miră atunci când se vede acuzat de contemporani „că a avut drept unic scop zugrăvirea unor tablouri obscene". Adevăratul său scop, precizează el, a fost să se consacre copierii minuțioase a vieții, chiar cu prețul de

a neglija „omenescul modelelor“ (prefața la *Thérèse Raquin*, p. 7). Dacă a putut să se piardă în putreziciunea omenească, el „a făcut-o așa cum un medic uită de sine într-un amfiteatru“ (p. 8). Argumentul său, valabil și pentru opera Fraților Goncourt, amintește că noțiunile de obscenitate și pornografie operează în interiorul orizontului moral obișnuit, adică tocmai orizontul pe care autorul romanelor naturaliste își propune să-l depășească. Acuzația în cauză e cu atât mai nedreaptă, cu cât lovește numai o parte a operelor naturaliste, cele care se preocupă de mizerie și de viciu, negăsindu-se nimeni care să le reproșeze Fraților Goncourt că au descris înfrângerea unui suflet pur în *Renée Mauperin* (1864), nici lui Zola că a făcut portretul unui om de știință în *Doctorul Pascal* (1893). Ne putem întreba însă dacă apărarea lui Zola este acceptabilă în întregime și dacă, mai ales, cu tot entuziasmul său pentru obiectivitatea științifică, naturalismul urmărea într-adevăr să uite umanitatea modelelor sale.

În fond, ceea ce a șocat adversarii și a entuziasmat admiratorii, în naturalism, nu este ambiția scientistă, ci maniera inedită în care scriitorii aparținând acestui curent prezentau cele mai mizerabile straturi ale societății, privite în mod special în relațiile lor cu noua epocă industrială. Respingând idealismul romanesc și, în general, orice perspectivă care identifică umanitatea modelelor cu noblețea lor înnăscută, naturalismul s-a eliberat în același timp de ideea că frumusețea morală poate apărea la oricare nivel al societății (după cum credeau Richardson și romancierii idealiști din secolul al XVIII-lea) și de „legea îndepărtării“, care plasează inocența și forța morală fie în cele mai defavorizate pături sociale, fie pe tărâmurile cele mai îndepărtate.

Atât formula devenită deja desuetă a lui Richardson, cât și idealizarea mai recentă a nenorocirii sociale la Sue și Hugo vor să-l convingă pe cititor că, dată fiind forța lor morală, dezmoșteniții sorții sunt excelenți candidați la promovarea socială: Pamela poate deveni de pe o zi pe alta soția stăpânului ei, Jean Valjean adună o imensă avere grație generozității Monseniorului Bienvenu, iar Fleur-de-Marie trece într-o clipită din mocirlă la rangul de prințesă. În schimb, opere ca *Germinie*

Lacerteux și *Gervaise* (1877) se străduiesc, dimpotrivă, să respingă această idee și, consacrându-se în întregime urâțeniei morale a lumii moderne, demonstrează că exclușii sunt tot atât de corupți ca și privilegiații. Săracii, conchid Frații Goncourt și Zola, sunt de plâns nu numai din cauza mizeriei materiale, cum credeau Hugo, Dickens ori Sue, dar și, mai ales, din cauza abrutizării pe care situația lor o provoacă. Punerea sub acuzare a societății care provoacă și tolerează această stare de lucruri este cu atât mai convingătoare, cu cât sărăcia nu e prezentată ca sursă propriu-zisă a degradării personajelor, ci ca o condiție care o agravează și o face de neînvins. Printr-o misterioasă consonanță între urâțenia drojdiei sociale și cea a drojdiei psihologice individuale – consonanță care oferă naturalismului una dintre cele mai dureroase teme de reflecție–, mizeria socială duce inevitabil la corupția morală, aceasta din urmă fiind adesea anunțată ca triumf necontestat al impulsurilor organice.

În *Germinie Lacerteux*, personajul principal este o servitoare săracă și orfană, care a plecat din satul ei la paisprezece ani ca să-și caute norocul la Paris. Angajată la domnișoara de Varandeuil, fată bătrână născută înainte de Revoluția Franceză, Germinie îi este profund devotată stăpânei sale, care, amintindu-și de suferințele ei din timpul Terorii și al Directoratului, o tratează foarte bine. Deși își îndeplinește bucuros îndatoririle de servitoare, Germinie, împinsă de dorința naturală de a ocroti o altă ființă omenească, își petrece timpul răsfățându-l pe Jupillon, fiul unei lăptărese care locuiește în același imobil. Or, singurul mod de a obține simpatia lui Jupillon constă în a-l slugări. Satisfăcând capriciile lui Jupillon și mai târziu devenind iubita lui, Germinie vrea într-un fel să iasă din condiția ei de simplă servitoare a domnișoarei de Varandeuil, însă mijloacele de acțiune îi sunt în mod fatal limitate. Josnicia lui Jupillon și a mamei sale agravează dilema lui Germinie, care, vrând să-și îndeplinească totodată obligațiile legitime față de domnișoara de Varandeuil și să satisfacă pretențiile amantului său, se istovește slujind doi stăpâni. Trădată în iubirea la care nu reușește să renunțe, biata servitoare se umilește din ce în ce mai tare în fața tânărului ei amant, care îi cere bani ca să consimtă s-o

mai întâlnească. După ce i-a sacrificat economiile, ea face împrumuturi în vecini și ajunge chiar să fure o mică sumă de la stăpâna ei. Ca și cum greutățile morale ale lui Germinie n-ar fi fost de-ajuns ca s-o zdrobească, trupul ei, trezit la senzualitate, își reclamă la rândul lui drepturile. Părăsită de Jupillon, chinuită de dorințe, servitoarea își caută în cele din urmă iubiții în stradă. Degradarea sfârșește prin a o ucide: spionând aventurile lui Jupillon, pe care îl iubește încă, Germinie petrece o noapte în frig, se îmbolnăvește și se stinge. După dispariția ei, domnișoara de Varandeuil descoperă cu stupoare adevărul despre viața dublă a servitoarei sale, dar, amintindu-și de devotamentul ei, o iartă.

În acest roman, Frații Goncourt reiau în felul lor argumentarea polemică din *Shamela* de Fielding, povestea servitoarei vioaie și ipocrite ale cărei acțiuni le parodiază pe cele ale modelului ei, virtuoasa Pamela din romanul lui Richardson. Frații Goncourt par să vină cu argumente în sprijinul lui Fielding atunci când arată că, prin însăși natura sa, condiția servilă încurajează duplicitatea și destrăbălarea. Însă de data aceasta servitoarea desfrânată devine o eroină tragică. În prefața la *Germinie Lacerteux*, Frații Goncourt subliniază ei înșiși partea de tragedie din această operă, o tragedie modernă, în măsura în care disperarea eroinei nu este compensată de conștiința demnității sale. Deznădejdea lui Germinie seamănă cu aceea care o împinge pe Emma Bovary la sinucidere, căci provine din certitudinea că trăiește într-o lume urâtă, surdă în fața dorințelor, refractară la aspirația spre fericire. Individul nu este doar învins în eforturile sale de a depăși obstacolele, el se simte cotropit, pătruns și degradat de urâțenia lumii; și, cum degradarea suferită nu comportă nici o posibilitate de apel, amărăciunea pe care ea o degajă nu va fi îmblânzită de nici o consolare. E ușor de văzut că o asemenea constelație afectivă e fără precedent. Această tragedie modernă este pe deasupra prozaică, întrucât ciocnirea dintre personaj și lume are loc în mare parte la un nivel inframoral.

Natura forțelor care o fac pe Germinie să acționeze se schimbă progresiv în cursul narației, iar istoria unei pasiuni inspirate de o ființă nedemnă devine aceea a unei obsesii erotice nevindecabile. Iubirea degradantă, altă temă modernă (tratată în registrul grav de Abatele Prévost și frecvent reluată în secolul al XIX-lea), este pusă aici în legătură cu condiția servilă a lui Germinie: faptul că e tot timpul închisă o împiedică să caute o ființă care să-i merite afecțiunea, iar obișnuința de a fi dependentă îi interzice să se elibereze de dragostea înjositoare și de impulsurile erotice dezordonate. Victoria acestor impulsuri reprezintă aici, fără îndoială, neputința ființelor reduse la servitute de a se conduce singure, de a deveni responsabile: practica autonomiei, în cel mai obișnuit sens al cuvântului, le lipsește. Situați pe treapta cea mai joasă a societății, neavând niciodată ocazia de a-i domina pe ceilalți, nimic nu-i pregătește pentru a se domina pe ei înșiși.

Aceste ființe oropsite, victime demne de milă ale forțelor sociale necontrolabile, populează și romanele lui Zola. *Gervaise*, operă care i-a adus autorului său celebritatea, evocă Parisul muncitorilor săraci, în special mediul spălătoreselor. În schița manuscrisă a romanului, Zola descrie personajul Gervaise în acești termeni: „O vită de povară la muncă, o natură tandră; un fond feminin excelent […], fiecare dintre calități i se întoarce împotrivă. Munca o abrutizează, tandrețea o împinge spre slăbiciuni ieșite din comun“[11]. Romanul concretizează lent aceste trăsături, de-a lungul unei narații care urmărește destinul lui Gervaise, căsătoriile și ocupațiile sale. Gravitând între trei bărbați, primul ei soț, Lantier, un afemeiat, cel de al doilea, Coupeau, lucrător tinichigiu pe care un accident de muncă îl face invalid exact atâta timp cât îi trebuie ca să se obișnuiască cu trândăvia și cu alcoolul, și în sfârșit cinstitul Goujet, muncitor fierar care o iubește respectuos, Gervaise joacă multă vreme pe cartea cinstei și a muncii bine făcute. Dar soarta a așezat-o în centrul junglei urbane, în cartierele muncitorești din nordul parizian, populat de oameni flămânzi și înrăiți. Dușmanii abundă, enervați de vitalitatea tinerei femei: Virginie,

amanta și apoi soția lui Lantier, familiile Lorilleux, Boche și Poisson, vecini invidioși și meschini. Pornită bine, ascensiunea socială începută de Gervaise, care ajunge să aibă propria ei spălătorie, se împotmolește. Ca să-și afirme statutul printre vecini, Gervaise și Coupeau fac cheltuieli prea mari pentru ospețe; devenit alcoolic, Coupeau se abrutizează treptat; Lantier reapare și o seduce pe Gervaise; aceasta neglijează spălătoria și își pierde clientela. Urmează decadența: Nana, fiica Gervaisei, o ia pe căi greșite, Coupeau e închis la ospiciul Sainte-Anne, Gervaise, silită să se prostitueze, moare în cea mai cumplită sărăcie. Pe scurt, tânăra femeie care, la început, se deosebește atât de mult de mediul său suferă o modificare progresivă a obiceiurilor și sfârșește inevitabil asimilând corupția care o înconjoară.

Gervaise este răspunsul lui Zola la glorificarea balzaciană a energiei și, prin intermediul ei, la lunga tradiție care o perpetuează. Cavalerii rătăcitori medievali, găsind în ei înșiși o energie inepuizabilă, își dominau fără dificultate mediul, acționând în numele dreptății și al virtuții. În romanul modern energia devine ambiguă: ea îi animă atât pe ticăloșii din romanul gotic și pe eroii demonici creați de Mary Shelley, Emily Brontë și romanul popular, cât și pe marii filantropi inventați de Sue, Dickens ori Hugo. La Balzac, energia este tot atât de neutră din punct de vedere moral și se poate pune în slujba binelui (Benassis) ori a răului (Vautrin). În *Comedia umană,* vocația de a înfăptui lucruri mari are nevoie de energie, și este sarcina individului să o găsească în el însuși. Prin urmare, un personaj ca Lucien de Rubempré, care, în loc să caute în sine forța de a-și afirma talentul, cedează tentațiilor mediului jurnalistic, este, măcar în parte, răspunzător de eșecul lui. În schimb, multe personaje ale lui Zola, mai cu seamă cele care atrag simpatia cititorului, nu sunt aproape deloc stăpâne pe forța de care dispun. Energia emană din Gervaise așa cum țâșnește apa din pământ, dar Gervaise însăși nu știe să profite de acest dar și să-l orienteze în mod statornic.

Între mediu și personajele care trăiesc în el se țes legături care pătrund adânc în interioritatea lor: dorințele, sentimentele, reflecțiile și deciziile individuale participă la ceea ce am putea numi un „câmp de forțe" degajat de mediul ambiant. După accidentul lui Coupeau, Gervaise se devotează soțului ei rănit și deprimat, nu atât pentru că ea *hotărăște* s-o facă, ci pentru că acest devotament vine de la sine: „Bărbatul ei avea piciorul drept frânt; asta o știa toată lumea; o să fie vindecat, asta-i tot. Cât despre rest, inima frântă, nu era nimic. O să-i repare ea inima. Știa ea cum se repară inimile, cu îngrijiri, curățenie și o prietenie trainică"[12]. Această solidaritate necugetată se dovedește a fi până la urmă o capcană teribilă. Coupeau începe să bea sub influența unor prietenii dăunătoare, pe care nici prin minte nu-i trece să le combată, iar Gervaise, victimă a „slăbiciunii ieșite din comun" pe care i-o atribuie autorul, rămâne îngăduitoare. Mai târziu, când se întoarce Lantier, un menaj în trei se stabilește fără greutate, născut din simpla convergență de interese și impulsuri. Gervaise își înțelege bine poziția: „Da, Coupeau și Lantier o foloseau, acesta era cuvântul; o ardeau la amândouă capetele, cum se spune despre lumânare", dar se acomodează, pentru că dorințele celorlalți o pătrund, devin ale sale: „Pe urmă se gândea că lucrurile ar fi putut fi încă și mai rele. De exemplu, era mai bine să ai doi bărbați decât să pierzi două mâini. Și găsea că situația ei e normală, o situație ca atâtea altele; încerca să-și aranjeze în ea o mică mulțumire" (*Gervaise*, p. 344). Această disponibilitate față de cei apropiați continuă până la sfârșit, iar când Coupeau, suferind de delirium tremens, e internat la Sainte-Anne, Gervaise, departe de a fi dezgustată, vrea să ghicească ce se petrece în trupul soțului ei: „Văzând medicii punându-și mâinile pe pieptul bărbatului ei, vru să-l pipăie și ea. Se apropie încet, îi puse mâna pe un umăr. Și o lăsă acolo o clipă. Doamne! ce se petrecea acolo înăuntru?" (p. 501).

E vorba oare de bunătate? De lipsă de rezistență la rău? La Zola personajele care refuză să participe la această întrepătrundere a dorințelor și impulsurilor sunt cu bună știință

stigmatizate ca niște ființe rigide și meschine: familia Lorilleux, familia Boche. Dar cei care se lasă antrenați sfârșesc prin a se cufunda în corupția înconjurătoare. Individul preocupat numai de el însuși este demascat ca un monstru, dar cel care se deschide spre ceilalți se scufundă împreună cu ei. Protejat numai de egoism, de zgârcenie și de răutate – vicii burgheze –, individul se prăbușește dacă practică virtuțile contrarii, atenția față de ceilalți, generozitatea și bunătatea. A pune alternativa în acești termeni înseamnă a-i refuza individului locul, până atunci privilegiat, pe care îl ocupa în toate antropologiile romanești anterioare. De fapt, Zola crede, ca mulți dintre contemporanii săi, că individul este, în cel mai rău caz, punctul de rezistență în fața binelui, iar în cel mai bun, cel al non-rezistenței în fața răului. Simplă celulă în țesutul societății, individul nu e în stare să fie vector de energie și cu atât mai puțin purtător de ideal, și aceasta nu din cauza imperfecțiunii sale metafizice, ci pur și simplu pentru că vocația lui stă în a se alătura vieții comune, a se amesteca cu semenii săi, într-o fuziune mult mai intimă decât o simplă asociere. Zola nu se mulțumește, așadar, să apere, în fața idealismului romanesc, o viziune mai bine proporționată a individului în raportul lui cu normele; el respinge orice formă de individualism și deplasează punctul de joncțiune dintre normele morale și realitate către societate în ansamblul ei. Așa cum încearcă să demonstreze *Germinal*, colectivitatea este de fapt adevărata purtătoare a idealului, problema binelui și a răului rezumându-se la a ști care este forma optimă de uniune intimă, de întrepătrundere socială a ființelor. Răspunsul lui Zola este că această formă trece prin muncă, printr-o muncă eliberată, bineînțeles, de servitute, și deci de corupția pe care nedreptatea socială le-o impune oamenilor.

Într-adevăr, Gervaise și Coupeau au de fapt vocația muncii, ca și pe aceea a fuziunii cu semenii lor. Dacă își ratează totuși existența e pentru că, în societatea coruptă înfățișată de Zola, cele două vocații nu pot coincide, munca nereprezentând o formă satisfăcătoare a legăturii cu ceilalți decât în circumstanțe excepționale – evocate de uzina în care lucrează Goujet, fierarul

de treabă. În absența muncii libere, instinctul de interdependență care îi împinge pe cei mai buni dintre indivizi să li se alăture semenilor ia forme vicioase de camaraderie, cea mai cumplită dintre toate fiind beția. Cârciumii pline de licori otrăvitoare din *Gervaise*, loc în care Coupeau și prietenii lui își risipesc tinerețea, și uzinei le corespund, în viziunea religioasă, Infernul și Paradisul. Comunității de muncitori liberi i se opune aici cea a trândavilor și a abrutizaților. Disociind la Coupeau și, prin el, la Gervaise, vocația muncii de asocierea cu semenii, cârciuma, focar al înjosirii, îi vrăjește, îi dezarmează, îi ucide.

Împinse până la capăt, interesul față de imperfecțiunea umană și metoda înrădăcinării duc la o viziune excesiv de sumbră asupra vieții umane. Cu toate acestea, printr-un soi de neprevăzută răsturnare, care nu e cu siguranță datorată ambiției științifice a lui Zola, se întrevede speranța unei societăți mai bune, în care solidaritatea va face ca forța individuală să pară depășită.

NOTE

1. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, în *Romans et nouvelles*, ediția Henri Martineau, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1952, p. 637.
2. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, în *Romans et nouvelles*, ed. Henri Martineau, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1952, p. 196.
3. În engleză, sintaxa acestei fraze are o savoare arhaică intraductibilă: „Since the days of Adam, there has been hardly a mischief done in this world but a woman has been at the bottom of it" (William Thackeray, *Barry Lyndon*, ed. Andrew Sanders, World's Classics, Oxford University Press, 1984, p. 3); trad. rom. de Nicolae Nichifor, *Memoriile lui Barry Lyndon, Esq.*, Ed. Cartea Românească, București, 1984, p. 5.
4. Jane Austen, *Emma*, trad. Josette Salesse-Lavergne, 10-18, Christian Bourgois, 1982, p. 29.
5. Henry James, *Les Ambassadeurs*, trad. Georges Belmont, Laffont, Bouquins, 1981, p. 568.

6. René Dumesnil citează aceste pasaje în „Introducerea“ sa la *Madame Bovary*, în Gustave Flaubert, *Œuvres*, ed. Albert Thibaudet și R. Dumesnil, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, pp. 281–282.
7. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, în *Œuvres*, ed. Albert Thibaudet și R. Dumesnil, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1952, p. 446; trad. rom. de Lucia Demetrius, *Educația sentimentală*, în Gustav Flaubert, *Educația sentimentală. Trei povestiri. Ispita sfântului Anton*, trad. de Lucia Demetrius, Anda Boldur, Mihai Murgu, ed. Irina Mavrodin, ed. Univers, București, 1982.
8. Citat de René Dumesnil în „Introducerea“ sa la *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 287.
9. În Gustave Flaubert, *Œuvres*, ed. Albert Thibaudet și R. Dumesnil, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 668.
10. Émile Zola, „Prefață“ la *Thérèse Raquin*, Folio Classique, Gallimard, 1979, p. 24.
11. Citat de Henri Mitterand în *Étude de L'Assomoir*, în Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, p. 1545.
12. Émile Zola, *L'Assommoir*, în *Les Rougon-Macquart*, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, p. 484.

CAPITOLUL VII

Sinteze

Între vitalitatea romanului idealist, pe de o parte, și radicalizarea progresivă a antiidealismului, pe de altă parte, o cale de mijloc a fost deschisă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de prozatorii care, urmând exemplele lui Walter Scott și Balzac, rămân sensibili la chemarea idealului, evitând în același timp primejdia neverosimilului. În formele optimiste ale sintezei care rezultă, eroii etalează o bunăvoință spontană în locul virtuții perfecte și se lasă conduși de un soi de instinct al justeții morale, în loc să se poarte riguros în conformitate cu idealul. Perfecțiunea înnăscută e înlocuită de ucenicia lentă și dificilă a înțelepciunii, iar forța fără prihană face loc bunătății și naivității. În alte forme, mai ezitante, ale acestei sinteze, frumusețea sufletului, la scară mai mică, se numește poezie a inimii, iar uneori atinge inspirația mistică sau nebunia. Așa cum au arătat lucrările lui Franco Moretti, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea aproape toate romanele vin din Franța și Anglia. Cu o singură excepție însă (aceea a operei lui George Eliot), sintezele pe care le vom examina vin din alte orizonturi.

UCENICIA ÎNȚELEPCIUNII

Am văzut deja că romanul de formare își are rădăcinile atât în romanele pastorale, cât și în tradiția textelor care povestesc educarea tinerilor principi sau a sufletelor alese: *Ciropedia*, de Xenofon, *Peripețiile lui Telemah* de Fénelon, *Povestea lui Agaton* de Wieland. Romanul lui Wieland, a cărui primă versiune datează din 1766-1767, ultima din 1794, iar epilogul

din 1800, povestește într-un stil elegant și abstract viața și călătoriile lui Agaton, poet grec menționat în dialogurile lui Platon care descoperă valoarea diferitelor sisteme filozofice pornind de la propriile experiențe intelectuale și existențiale. Salutat la apariție ca una din cele mai importante reușite ale prozei germane din epocă, exemplul lui *Agaton* a fost urmat de impresionantul *Anton Reiser* (1785-1790) de Karl Philipp Moritz și de *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (1796) de Goethe, istorii interiorizate ale unor tineri porniți pe calea maturizării, care s-au bucurat și ele de o imensă popularitate. Romanul lui Goethe, în special, a fost considerat în critica de limbă germană, de la Friedrich Schlegel la Georg Lukács, drept opera fondatoare a *Bildungsroman*-ului. Acest punct de vedere este fără îndoială valabil, iar observațiile lui Lukács, care vede în *Wilhelm Meister* soluția contradicției dialectice dintre individ și lume, prezintă un considerabil interes. E tot atât de adevărat, însă că, prin anumite trăsături, de exemplu dispersarea episodică a intrigii și abstracțiunea stilului, *Wilhelm Meister* rămâne mai apropiat de operele aparținând curentului ideografic de la sfârșitul secolului al XVIII-lea decât de romanul de ucenicie al secolului al XIX-lea.

Desigur, acesta din urmă profită de pe urma reflecțiilor lui Wieland, Moritz sau Goethe despre maturizarea interioară a tinerilor, despre contrastul dintre aparență și realitate sau despre descoperirea individualității. *Heinrich cel Verde* (1854-1855), de Gottfried Keller, și *Toamna* (1857), de Adalbert Stifter, între altele, continuă strălucit această tradiție. Pe de altă parte, numeroase romane de formare din secolul al XIX-lea sunt impregnate de reflecția mai recentă asupra raporturilor dintre idealism și înrădăcinare. Problema cu care se confruntă eroul acestor din urmă romane nu e doar evoluția sa interioară și perceperea corectă a lumii înconjurătoare, ci, mai ales, inserarea sa într-un univers subtil diferențiat din punct de vedere istoric, sociologic și etnografic. Considerată din această perspectivă, formarea individuală îi permite personajului să descopere și să accepte condițiile *specifice* care îi conduc destinul. Cuvântul-cheie este

aici „specifice“, căci scopul uceniciei este, pe de o parte, de a permite personajului să-și pună calitățile în serviciul unei societăți bine definite, cu alte cuvinte să reușească în carieră, și, pe de alta, de a-l determina să-i judece corect pe oamenii care aparțin acestei societăți.

Specifice, aceste condiții reprezintă de asemenea o constrângere și, prin urmare, în romanele din secolul al XIX-lea, ucenicia are cel mai adesea un caracter urgent și dramatic. Personajele lui Moritz și ale lui Goethe trec prin lume acumulând liniștite experiență și învățătură, rezistența pe care mediul le-o opune pare prea puțin importantă, iar timpul – fără sfârșit. În secolul al XIX-lea în schimb, ucenicia celor mai multe personaje de roman se organizează în jurul unui mic număr de obstacole și de decizii critice, care angajează concret protagoniștii pe căi foarte greu de părăsit. Călătoria lui Wilhelm Meister e compusă, ca și a eroilor picarești, dintr-o mulțime de episoade abia legate unele de altele, pe când, în viața protagonistului din *David Copperfield* (1849-1850), de Dickens, fiecare etapă e determinată de etapele precedente și fiecare decizie efectuată de personaj sub presiunea mediului și a propriului trecut limitează considerabil gama deciziilor ulterioare. *Periplului* lui Meister i se opune *destinul* lui Copperfield.

Acest fel de a privi drumul vieții reprezintă un nou aspect al idealismului modern: *Bildungsroman*-ul secolului al XIX-lea ne asigură că sufletele nobile există, că e destul să privești în jurul tău pentru a le descoperi, dar că posibilitatea lor de a se adapta la mediu și de a-și judeca aproapele corect nu este rezultatul unui dar providențial, ci al unui șir de încercări nereușite și de greșeli îndreptate. Grație acestor greșeli, sufletul nobil învață pe socoteala lui să trăiască frumos și să aibă succes. Reușita provine, în cazul tinerilor, din alegerea atentă a unei cariere – exemplul lui David Copperfield vorbește de la sine –, dar de cele mai multe ori accesul la fericire și la înțelepciune este marcat de descoperirea, târzie și stângace, a unui soț sau a unei soții potrivite.

Dificultatea de a găsi un suflet-pereche fusese deja subliniată în *Telemah* și în *Povestea lui Agaton*, unde eroii principali, înainte de a descoperi ființa cu care merită să-și împartă viața, se îndrăgostesc de personaje nedemne de pasiunea lor. *Noua Héloïse* și *Clarissa* ridică la rândul lor această problemă, dar greșeala nu duce la altar, iar dacă există vreo căsătorie, ea e reușită și unică. În schimb, în multe romane de formare din secolul al XIX-lea, protagonistul încheie un mariaj care îi provoacă suferințe considerabile. Înțelepciunea dobândită în urma acestei erori îi permite eroului să intre într-o nouă căsătorie, de astă dată fericită. Fericirea matrimonială rămâne așadar criteriul final al reușitei romanești, dar spre deosebire de situația care domnește până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, această reușită nu mai încununează întotdeauna *prima* căsătorie. David în *David Copperfield*, Dorothea în *Middlemarch* (1871-1872) de George Eliot, Pierre în *Război și pace* (1865-1869) de Tolstoi se încadrează în această schemă, care acordă sufletului nobil privilegiul de a se înșela o dată, pentru a căuta și a aprecia cum se cuvine adevărata fericire.

Middlemarch, cel mai izbutit roman al lui George Eliot și adevărată culme a prozei engleze, prezintă în același timp destinul individual al personajelor și existența, uneori foarte apăsătoare, dar niciodată cu adevărat nocivă, a comunității care le înconjoară, „Middlemarch“ fiind numele micului orășel în care locuiesc protagoniștii. Aceștia trec prin viață într-o lume bine definită, provincia engleză din preajma marii reforme constituționale din 1832. Reforma, crede autoarea, ca și eforturile locale de a îmbunătăți condițiile de viață (în cazul de față modernizarea serviciilor medicale), se sprijină pe dezvoltarea virtuților corespunzătoare: curajul, independența de spirit și onestitatea. Personajul central fiind o femeie, rolul care îi revine în acest progres social și moral e de a le insufla bărbaților, prin intermediul a ceea s-ar putea numi „iubirea bine înțeleasă“, dorința de a se ilustra prin fapte de utilitate publică și, prin urmare, de a avansa pe calea binelui. O căsătorie nefericită,

urmată de descoperirea dragostei adevărate, îi dezvăluie eroinei importanța acestui rol.

Un impuls de generozitate o face pe Dorothea Brooke, încă foarte tânără, să se mărite cu un bărbat mult mai în vârstă decât ea, filologul Casaubon, sperând că, fiindu-i alături, îl va ajuta să conceapă marea operă pe care acesta o pregătește. Casaubon și-a petrecut viața adunând datele necesare pentru redactarea unei ample lucrări menite să explice o dată pentru totdeauna mitologiile tuturor popoarelor, însă cum bietul om nu cunoaște progresele recente ale istoriei și filologiei, cercetarea sa, făcută cu metode învechite, nu este în realitate de nici un folos. Treptat, Dorothea își dă seama că opera soțului său nu va vedea niciodată lumina tiparului și că, pe deasupra, acesta e un om meschin, autoritar și gelos. Viața ei lângă Casaubon devine un coșmar.

Dorothea intră în conflict cu Casaubon în legătură cu moștenirea vărului savantului, tânărul Will Ladislaw. Cu mult timp înainte de începutul acțiunii, familia lui Casaubon o dezmoștenise pe mama acestuia, în urma căsătoriei ei cu un tânăr polonez fără avere, căsătorie al cărei rezultat este Will Ladislaw. Ca urmare, moștenirea lui Casaubon fusese considerabil mărită, iar savantul, pentru a compensa nedreptatea, contribuie la cheltuielile pentru educația lui Will. Dorothea ar vrea însă ca ei să facă un efort suplimentar în favoarea tânărului și îi propune lui Casaubon să-și modifice testamentul – care lăsa toată averea Dorotheei – și să-i dea jumătate lui Ladislaw. Rece și pedant, Casaubon refuză sugestia, dar, fiindcă își bănuiește pe nedrept soția că ar fi îndrăgostită de Will, adaugă, fără știrea Dorotheei, un codicil la testament, care-i interzice femeii să se mărite cu Will Ladislaw, sub amenințarea de a pierde moștenirea.

Forța morală a Dorotheei nu se lasă doborâtă de eșecul căsătoriei sale, nici de jignirea pe care i-o aduce codicilul. Gelozia bătrânului pedant e absurdă, iar codicilul zadarnic: deși Ladislaw este în secret îndrăgostit de Dorothea, ea e o ființă total transparentă, lipsită de orice impuls obscur, incapabilă să simtă o dragoste care-i contrazice datoria. Atunci când, mai

târziu, după moartea primului soț, se va simți la rândul ei atrasă de Ladislaw, amenințarea codicilului nu va fi o piedică în calea căsătoriei lor. Lângă Will, Dorothea nu va mai juca rolul auxiliarului modest pe care îl acceptase în timpul primei căsătorii, ci va fi inspiratoarea tânărului. Sub influența ei, Will, care în pofida calităților sale ezitase multă vreme înainte de a-și alege o carieră, se va pune până la urmă în slujba reformei constituționale, al cărei succes îi va asigura un loc de seamă în societate.

Lecția feministă a acestei istorii este subliniată prin contrast de soarta doctorului Lydgate, tânăr talentat care își propune să reformeze practicile medicale locale, înființând un nou spital la Middlemarch. Fiind de părere că rolul femeii în căsătorie este pur ornamental, Lydgate se însoară cu frumoasa Rosamond Vincy. Lipsită de scrupule, Rosamond acumulează datorii fără știrea bărbatului și răspunde reproșurilor lui afectând o pasivitate rănită. Aceste datorii amenință reputația doctorului, care, pentru a le achita, acceptă un împrumut din partea bancherului Bulstrode. Câteva zile mai târziu, vagabondul Raffles moare în casa lui Bulstrode, iar Lydgate semnează certificatul de deces. Descoperind că Raffles trăise de multă vreme pe spinarea lui Bulstrode, căruia îi extorca sume importante, comunitatea din Middlemarch ajunge natural la concluzia că fusese vorba de o crimă al cărei complice a fost Lydgate. Doctorul este exclus de societate, iar Rosamond decide să-și părăsească domiciliul conjugal. Lydgate plătește scump greșeala de a fi crezut că o femeie nu e o ființă umană cu drepturi depline, ci un simplu ornament menit să împodobească viața soțului său.

La sfârșitul tuturor acestor încercări, Dorothea și Lydgate înțeleg că o căsătorie nu poate reuși dacă nu se bazează pe recunoașterea rolului moral al femeii. Modelul pe care Eliot intenționează să-l propună femeilor nu este însă acela al marilor eroine, al Sfintei Tereza de Avila, de exemplu, a cărei personalitate pasionată, îndrăgostită de ideal, cerea o viață agitată, profund diferită de vocația femeilor obișnuite. Tereza de Avila a fost o excepție, observă Eliot, dar cum multe femei având

calitățile ei „s-au născut și n-au putut găsi o viață furtunoasă, plină de ivirea neîntreruptă a unor acțiuni strălucitoare, poate că… viața lor a fost plină de greșeli reprezentând rezultatul unei nepotriviri dintre forța lor spirituală și meschinăria împrejurărilor; poate că au cunoscut un eșec tragic care, nefiind plâns de poeți, a fost lăsat uitării!“[1]. George Eliot și-a scris romanul cu gândul la aceste nefericite Terese „a căror inimă … suspină după binele imposibil de atins“ și care, în loc să fie recunoscute pentru vreo faptă de vitejie, „tremură și se risipesc printre obstacole“ (*Middlemarch*, p. 4). Lângă Ladislaw, Dorothea Brooke înflorește, dar forța ei luminoasă se afirmă prin „canale care nu au nume mari pe pământ“. Și totuși, concluzia autoarea, nu trebuie să deplângem acest anonimat: „Efectul persoanei sale asupra celor din jurul ei a fost incalculabil: căci pe această lume progresul binelui rezultă în parte din acte neistorice; și dacă, pentru dumneavoastră și pentru mine, lucrurile nu merg chiar atât de rău pe cât s-ar fi putut, e în mare parte datorită celor care au trăit cu credință o viață retrasă și odihnesc în morminte pe care nimeni nu le vizitează“ (p. 822). Toate temele farmecului interiorității răsună în aceste pasaje: identitatea axiologică dintre eroismul public și măreția privată, chiar anonimă, frumusețea morală a ființelor umile, vocația romanului modern de a celebra purtătorii necunoscuți ai idealului. Anthony Trollope și Thomas Hardy vor continua, fiecare în felul său, studiul vieții morale în forma pe care i-a dat-o George Eliot.

INOCENȚII CU SUFLET MARE

Lumea imaginată de Eliot este populată de suflete nobile care, la capătul unui parcurs dureros, învață să se conducă singure și să promoveze în jurul lor forța și ambiția morală. Născute într-un univers istoric determinat, aceste suflete sunt totuși libere să acționeze, chiar să influențeze mersul lumii prin faptele lor. E izbitor să constatăm cât de mult seamănă personajele lui Eliot, atât de sigure pe sine, cu vechii eroi și eroine

de roman idealist, Dorothea Brooke fiind fără îndoială ultimul mare exemplu al tipului personificat de Haricleea, Pamela, Clarissa și Julie. În schimb, la alți autori care încearcă să păstreze echilibrul între viziunea idealistă și antiidealism, protagoniștii cu suflet nobil sunt adesea atinși de un soi de timiditate, de pudoare, ca și cum faptul de a fi diferiți de restul lumii îi face să se simtă încurcați, nedumeriți, stânjeniți.

Este cazul personajelor lui Tolstoi, autor care se îndoiește profund de tot ce amintește de doctrina romanului idealist modern: apoteoza individului, cultul conștiinței legiuitoare, ideea că datoria ar fi înscrisă în sufletul nostru cu litere de neșters. Ca și Flaubert, Tolstoi privește cu suspiciune versiunea sentimentală a idealismului, pe care o consideră răspunzătoare pentru ruptura dintre sine și mediu. Mai mult, el e în mod special sensibil la caracterul artificial al moravurilor sociale și la aspectele comice ale asumării rolurilor prescrise de societate. După el, departe de a fi sursa directă a particularităților personalității lor, locul pe care-l ocupă indivizii în mediul social îi silește să-și modifice singuri, de bunăvoie, felul de a pricepe realitatea și de a acționa. Însă această modificare nu este deloc ușor de asumat: eroii și eroinele lui Tolstoi refuză normele gata făcute și luptă naiv, stângaci, atât cu cerințele, deseori insuportabile, impuse de societate, cât și cu dezordinea propriilor intuiții morale.

Am examinat mai sus ezitările lui Olenin, protagonistul povestirii *Cazacii*, care, nemulțumit de viața la Moscova, caută zadarnic să se stabilească în altă parte. Olenin acceptă în cele din urmă viața printre ai săi, de la o anumită distanță totuși, ceea ce îi permite să-i dea forma cea mai autentică și mai justă. Detaliile acestei antropologii a distanțării, abia schițate în *Cazacii*, sunt dezvoltate de opera ulterioară a lui Tolstoi. Astfel, în *Război și pace*, Pierre Bezuhov descoperă treptat că dificultatea de a-și înțelege propriile interese nu e până la urmă un cusur; chiar dimpotrivă, această trăsătură de caracter îi oferă o anume independență față de împrejurări, creând în jurul său un mic

tărâm de autenticitate și dreptate în care va putea găsi, într-un târziu, adevărata fericire.

Trebuie să precizăm că *Război și pace*, așa cum, cu multă dreptate, a spus adesea chiar Tolstoi, nu este un adevărat roman, în sensul că nu se mulțumește să urmărească – așa cum fac atâtea romane din secolul al XVIII-lea încoace – destinul unui singur personaj ori al unui singur grup de personaje, și că nu dă acțiunii forma unui conflict bine structurat. Această operă abandonează metoda modernă care asociază amploarea romanelor de odinioară cu concentrarea nuvelei. Lipsit de unitate de acțiune, *Război și pace* se aseamănă, prin imensitatea desfășurării sale, cu romanele premoderne, în special cu cele care aparțin filierei educative, ca și cum, eliminând componenta „nuvelă" din sinteza romanescă modernă, scriitorul ar fi fost obligat, ca să zicem așa, să se mulțumească cu bogăția episodică. Romanul povestește periplurile dificile a două personaje destinate unul altuia, Natașa Rostova și Pierre Bezuhov, a căror unire este împiedicată de două prime căsătorii nereușite. Pe parcursul lor, la fel ca în romanele de formare din secolul al XVIII-lea, protagoniștii străbat o mulțime de medii sociale și au răgazul să mediteze la locul pe care îl ocupă în lume. Războiul servește de fundal desfășurării acțiunii și îi oferă personajului masculin prilejul de a-și dovedi curajul. Uneori, mai ales în a doua jumătate a lucrării, războiul trece în primul plan și generalul Kutuzov monopolizează pentru o clipă atenția, ceea ce justifică într-o oarecare măsură apropierile care s-au făcut între această operă unică și genul epopeii.

Din punctul de vedere al istoriei genului, este semnificativ că după ce a produs, cu prețul unei munci uriașe, acest amplu text atipic, Tolstoi a simțit nevoia să reintre în practica normală și să scrie o operă care asociază abundența episodică a vechilor romane cu concentrarea narativă a nuvelei. Într-adevăr, una dintre cele două intrigi din *Anna Karenina* (1875) e organizată, ca o nuvelă clasică, în jurul unui eveniment ieșit din comun, chiar al unui fapt divers, în cazul de față sinuciderea unei femei încă tinere, care se aruncă în fața trenului. Însă, ca și Balzac în

Iluzii pierdute ori ca George Eliot în *Middlemarch*, Tolstoi nu se poate hotărî să-și reducă romanul la povestirea unei singure istorii. Cealaltă intrigă, a iubirii dintre Levin și Kitty, reia tematica descoperirii reciproce, ilustrată deja de povestea Natașei și a lui Pierre în *Război și pace* și trimite, la fel ca ea, spre romanul de formațiune și, în filigran, spre pastorală.

Considerat din punctul de vedere al antropologiei distanțării, *Anna Karenina* este romanul unor personaje care își dau seama de distanța ce îi separă de mediul lor. De-a lungul întregului roman, Tolstoi își propune să demonstreze deșertăciunea vieții duse după regulile înaltei societăți. La fel ca marii promotori ai metodei înrădăcinării, Scott și Balzac, el își bazează observațiile pe o teorie a vieții sociale, mai precis pe o teorie a modernizării. După Tolstoi, nenorocirea societății rusești a fost dintotdeauna ruptura dintre popor și clasele superioare, fascinate de cultura europeană. Deși în trecut nobilimea se aliase cu poporul și făcuse imense sacrificii pentru a asigura supraviețuirea națiunii – în special în decursul războiului împotriva lui Napoleon –, clasele superioare au rămas prea subordonate modelelor de civilizație împrumutate de la Europa Occidentală și, prin urmare, prea îndepărtate de realitatea obiceiurilor populare rusești. Nu trebuie să conchidem că Tolstoi ar fi fost un scriitor revoluționar; chiar dimpotrivă, soluțiile pe care le propovăduiește țin seama de eficacitatea inițiativei individuale în cadrul ordinii stabilite. Fratele lui Levin, anarhist acrit de ură împotriva lumii, este pretextul pentru unul dintre cele mai severe portrete ale revoluționarului profesionist, care, în viziunea lui Tolstoi, manifestă față de adevăratele nevoi ale oamenilor săraci o indiferență la fel de gravă cu cea a claselor avute. În ceea ce-l privește, Levin, deși foarte sensibil la imperfecțiunea și nedreptatea organizării sociale, se ferește să tragă concluzii sigure ori să propună soluții dogmatice. Ezitările și perpetua uluire a tânărului moșier, la fel ca neîndemânarea și încetineala lui Pierre Bezuhov, reprezintă o etapă indispensabilă către idealul uman propus de autor.

Despărțită de popor, elita se străduiește să conducă țara după metode împrumutate, dovedind cu acest prilej o admirabilă stăpânire de sine. Personalitatea lui Karenin, soțul Annei, exprimă onorabilitatea, ținuta, dispoziția constantă, simțul datoriei, calitățile principale ale unei elite responsabile și pătrunse de importanța ei. Karenin este, din multe puncte de vedere, un adevărat erou, a cărui existență, pusă în slujba binelui public, nu cunoaște alte satisfacții decât cele oferite de datoria bine îndeplinită. Având o viziune modernă, el își consacră întreaga energie proiectului de a îmbunătăți condițiile de viață pentru populațiile indigene ale Imperiului Rus (sarcină pe care o îndeplinește cu metode birocratice și care este, prin urmare, sortită eșecului). Când află că soția lui întreține o legătură vinovată cu ofițerul Vronski, nefericirea accentuează noblețea personajului și totodată simțul datoriei. Mai cu seamă nașterea fiicei adulterine a Annei îl face generos: el își iartă soția, se împacă cu Vronski și e de fapt singura persoană care se interesează de soarta copilului. Mirat, amantul nu înțelege reacția soțului înșelat, dar își dă seama „că era […] ceva superior, chiar inaccesibil lui, cu felul său de a vedea“[2]. Convențiile sociale continuă însă să-l domine pe acest admirabil funcționar. „În afară de blânda forță spirituală care-i călăuzea sufletul, mai există o forță brutală, încă mai puternică poate, care-i călăuzea viața, și că această forță nu-i va aduce liniștea smerită pe care o dorea.“ Într-adevăr, caracterul artificial al societății înfrânge până la urmă bunătatea lui Karenin, mai ales după ce se lasă convertit la spiritualismul monden, flagel al păturilor sociale elegante.

Rolul, la fel de artificial, pe care societatea i-l oferă soției sale, Anna, pare să-i convină acesteia la început, dar atențiile cu care o copleșește frumosul ofițer Vronski îi sucesc capul. Decizia ei de a-i ceda ține poate de capriciu. În orice caz, Anna e convinsă că remușcările pe care le încearcă după cucerire o leagă de Vronski prin legături indestructibile. „Se simțea atât de vinovată și de nelegiuită, încât nu-i mai rămânea decât să se umilească și să ceară iertare. Cum nu mai avea pe nimeni în lume afară de el, lui îi cerea iertare.“ Și câteva rânduri mai

departe: „Totul s-a sfârșit, șopti Anna. Nu mai am nimic pe lume în afară de tine. Nu uita". Se simte în aceste cuvinte – care amintesc de pasiunea Ellenorei din *Adolphe* – voința de a răscumpăra greșeala legăturii adultere printr-un atașament puternic față de amant. Recunoaștem de asemenea în raționamentul Annei urma, pervertită, a motivațiilor Juliei care, în *Noua Heloïse*, i se dăruia fără ezitare lui Saint-Preux. Diferențele dintre cele două eroine sunt totuși evidente: Julie este o femeie liberă atunci când îl alege pe Saint-Preux, pe când Anna e soție și mamă; Julie se stăpânește perfect, Anna șovăie la fiecare pas. Ca și Constant, Tolstoi analizează la rece iluzia celor care își închipuie că se pot elibera de convențiile sociale bazându-se pe iubirea-pasiune. Karenin refuză să îi acorde divorțul, iar Anna părăsește Rusia cu Vronski, pentru a i se consacra exclusiv amantului.

În străinătate însă, Anna suferă de accese de melancolie și crize de gelozie, în timp ce Vronski simte că „împlinirea dorințelor sale nu-i adusese decât o fărâmă din muntele de fericire la care se așteptase". Copleșiți de plictiseala singurătății în doi, amanții ajung să înțeleagă că minciuna plăcută a existenței mondene este preferabilă falsului adevăr al iubirii trăite departe de lume. Frumosul ofițer și iubita lui se întorc în Rusia, unde o serie de gafe comise de Anna le atrag disprețul lumii bune. Vronski, care ar dori să regularizeze situația și să ducă alături de Anna o viață mai mult sau mai puțin normală, nu reușește să-și ascundă decepția. Cu toate acestea, el nu se gândește nici o clipă să-și părăsească iubita, iar tragedia finală se datorează aproape exclusiv spaimelor ei. Iubirea pe care Anna o cere de la Vronski presupune nu numai o absolută dăruire de sine – dăruire la care el consimte bucuros –, ci și o adorație continuă și exclusivă.

Or, pare să spună romanul, această exigență e imposibil de realizat: oamenii nu pot trăi cu ochii ațintiți asupra unei singure persoane și, invers, nimeni dintre noi nu are dreptul să-i ceară cuiva să-și petreacă existența adorându-ne. A respinge societatea ca să te consacri în întregime iubirii nu este marca unui

suflet frumos, pentru simplul motiv că dragostea nu poate fi concepută ca o vocație exclusivă. Anna coboară treptele unei depresii din ce în ce mai profunde, pe măsură ce înțelege că Vronski, deși se resemnează cu viața declasată pe care o duc la Moscova, aspiră totuși la un minimum de independență. Obsedată de teama de a se vedea părăsită, ea decide să se sinucidă, atunci când, din cauza unei neînțelegeri, Vronski nu răspunde destul de repede cererii ei de a veni s-o vadă.

În schimb, în viața lui Levin, viitorul cumnat al Annei, totul contrazice ideea pe care ea și-o făcea despre iubire. Levin aparține, ca și Olenin ori Bezuhov, familiei eroilor dezorientați și neîndemânateci, care nu se cunosc bine pe ei înșiși, sunt roși de îndoială, nu știu cum să-și exprime sentimentele în mod inteligibil și practic, însă iau foarte în serios viața și întorc pe toate părțile fiecare lucru. Sufletul nobil – căci, în felul lor, toți acești eroi stângaci fac parte din această categorie – nu-și etalează virtutea în fața universului (lipsa de reținere fiind, la Tolstoi, defectul capital al ființelor imperfecte), ci caută cu modestie și perseverență regula vieții corecte. Aceste personaje sfârșesc prin a găsi splendoarea normei morale în propriul lor suflet, însă nu sub forma unui adevăr luminos pe care le-ar fi destul să-l privească pentru a-l percepe. La Tolstoi, sufletele frumoase își dau seama, printr-un fel de avertisment tăcut, dacă acțiunile lor se conformează sau nu normei morale și dacă principiile pe care aceste acțiuni le actualizează sunt juste sau nu. Ceea ce sufletul tolstoian descoperă – stângaci, dar sigur – ascultându-se pe sine și ascultând lumea, nu sunt așadar niște reguli și interdicții explicit formulate (așa cum era cazul cu protagoniștii romanelor lui Richardson, Rousseau, Balzac ori Dickens), ci un soi de iluminări sau avertismente interioare, stări intime de bucurie, de nesiguranță ori de nemulțumire. Necunoscându-se, dar străduindu-se să se cunoască, aceste ființe exemplare, cărora le lipsește limbajul peremptoriu al moralei, amintesc de inocența conștiincioasă a eroilor de pastorală, pentru care, ca și pentru Bezuhov, Levin și Olenin, lumea este un adăpost binevoitor ce le permite inimilor sincere să pășească pe calea virtuții.

Însoțită de plăcerile câmpenești, istoria iubirii dintre Levin și Kitty are o savoare pastorală, mai mult chiar decât cea a lui Bezuhov și a Natașei. De fiecare dată, fie că e vorba de țăranii de care răspunde Levin, de societatea proprietarilor de pământuri din regiunea sa, de rude și de prieteni care trăiesc în capitală sau de Kitty, femeia pe care o iubește, tânărul încearcă să le ghicească nevoile și să găsească modul în care el, cu calitățile și defectele pe care le are, ar putea contribui la satisfacerea lor. De fiecare dată, la capătul acestor eforturi, se bucură când îi poate ajuta pe ceilalți și când îi face pe alții să fie utili la rândul lor. Astfel, Levin știe să câștige respectul și afecțiunea iubitei sale, alături de care trăiește până la urmă o fericire senină. În chip de concluzie, Levin ajunge să găsească în sine însuși rațiunea de a crede în Dumnezeu, rațiune care nu e alta decât propriul său altruism.

Sinteza tolstoiană încorporează, pe de o parte, critica iubirii-pasiune formulată de antiidealism și, subliniind eșecul Annei, dezaprobă drepturile iluzorii conferite de inimă. Rival al lui Austen (pe care fără îndoială n-o citise) și al lui Thackeray, Tolstoi își bate joc în deplină cunoștință de cauză de cruzimea prejudecăților mondene (care îi exclud pe Anna și pe Vronski din înalta societate), de absurditatea motivațiilor individuale, de falsa noblețe a sufletului și de inepuizabila capacitate omenească de a se autoiluziona. Vronski și Karenin, ca și multe alte personaje mondene mai puțin importante, vor fi ținta ironiei sale la fel de mușcătoare – și la fel de senine – ca și aceea a lui Stendhal. Pe de altă parte, urmând exemplul lui Dickens, autorul *Annei Karenina* își creează propria versiune de idealism. Sufletul nobil tolstoian e autonom, dar numai într-o oarecare măsură (cea bună), autorul înțelegând că autonomia trebuie să facă obiectul unei negocieri mereu deschise cu lumea și cu sine. Neîndemânatice, șovăielnice, aceste suflete urmează în cele din urmă chemarea altruismului, iar succesul lor, amintind de toposul „inocentului cu suflet mare", se dovedește până la sfârșit mai de invidiat decât al celor mai iscusiți dintre semenii lor.

Căutarea autonomiei, altruismul, bunătatea stângace, aceste trăsături definesc personaje care, departe de a polariza atenția întregului univers, radiază în imediata lor apropiere, fiind pentru ceilalți o adevărată oază de liniște și de fericire. Lipsite de ambiție, aceste ființe admirabile interacționează cu mediul lor în manieră strict locală. Domeniul de influență benefică exercitată de „inocentul cu suflet mare" și, paralel, domeniul prestigiului malefic al sufletelor rătăcite fiind amândouă limitate, universul tolstoian se împarte natural în sfere de influență (cea a lui Karenin, a cuplului Vronski-Anna, a familiei Oblonski, a lui Levin), a căror coexistență și activitate constituie subiectul romanului. Intervenția locală – și forma inedită de înrădăcinare pe care o scoate la iveală studiul ei – produce efecte durabile atât asupra mediului, cât și asupra individului: Levin adună în jurul lui un grup de oameni sârguincioși și bine intenționați, devenind el însuși pe parcurs un admirabil cap de familie. Prin contrast, pasiunea Annei, după ce l-a rănit pe Karenin și l-a demoralizat pe Vronski, o duce pe eroină la autodistrugere. Arta de a zugrăvi schimbarea interioară a personajelor, care este una dintre marile reușite ale lui Tolstoi, decurge direct din interesul său pentru acțiunea reciprocă dintre om și mediul lui, în cadrul acestor sfere de influență.

Privirea și reflecțiile autorului le urmează îndeaproape pe acelea ale „inocentului cu suflet mare", dezvăluindu-ne astfel semnificația procedeului stilistic tolstoian pe care formaliștii ruși l-au numit „defamiliarizare" și care constă în descrierea obiectelor familiare dintr-o perspectivă neașteptată și cu ajutorul unor amănunte frapante. Într-un studiu despre detaliile din *Război și pace*, Viktor Chklovski observă că, pentru a face de neuitat moartea sau războiul, îi e de-ajuns lui Tolstoi să le particularizeze, să arate că nu e vorba de război ori de moarte în general, ci de moartea unui om în carne și oase.[3] Detaliul frapant, continuă Chklovski, este modul cel mai economic de a obține acest efect. În *Război și pace*, de exemplu, în timpul luptei corp la corp cu un ofițer francez, tânărul Rostov observă fața palidă și plină de noroi a tânărului francez cu

ochi albaștri, față împodobită cu *o gropiță în bărbie*. Gropița, observă criticul, îl „marchează" pe francez, făcându-l demn de compătimire.

Ca toate procedeele formale, detaliul frapant își are, fără îndoială, originea în antropologia dezvoltată de roman. A fixa atenția asupra unui amănunt ales în mod naiv pentru caracterul său nesemnificativ actualizează în fața cititorului atitudinea „inocentului cu suflet mare", nevinovăția unei priviri care alunecă pe deasupra lucrurilor fără să le observe toate particularitățile, dar se oprește dintr-odată, surprinsă de un element printre multe altele. Această oprire implică un punct nou de vedere, lipsit de prejudecăți, o uluire aproape copilărească în fața diversității lumii, o privire care se lasă surprinsă de lucrurile mărunte. În *Pamela*, Richardson asocia perfecta stăpânire de sine a eroinei cu descrieri minuțioase ale ambianței ce o înconjura. Aici, Tolstoi îl așază pe „inocentul cu suflet mare" în fața strălucirii trecătoare a lumii, care îl surprinde și îl farmecă.

INFIMUL HAR DIVIN

Am văzut mai sus (în capitolul al III-lea) că, începând cu secolul al XVIII-lea, romanul împrumută de la nuvelă arta analizei psihologice și a unității de acțiune. Obligată să afle care îi este locul în ansamblul subgenurilor narative, nuvela are de ales în decursul secolului al XIX-lea între două soluții divergente: una constă în a rămâne apropiată de roman, păstrând în același timp dimensiuni mai reduse, cealaltă duce la o adevărată reinventare a genului scurt, a cărui specialitate va fi de acum înainte schițarea rapidă a unei „felii de viață". Se poate recunoaște în prima opțiune calea nuvelei germane și în a doua povestirea scurtă, ilustrată de Maupassant, Cehov și maeștrii americani ai genului.

Evoluția nuvelei moderne nu face obiectul acestei lucrări. Cu toate acestea, e important pentru demonstrația mea să notez că, de-a lungul întregului secol al XIX-lea, nuvela germană s-a aplecat asupra unei familii de personaje care se desprind liniștite

de mediul lor, ca să stoarcă din el (cum se stoarce sucul dintr-un fruct) toată căldura umană pe care o pot distila. Chiar dacă îi lipsesc uneori energia și fermitatea, poezia acestor suflete servește totuși ca element de legătură între frumusețea lumii și fericirea aproapelui. Opera lui Joseph von Eichendorff, a lui Gottfried Keller ori a lui Conrad Ferdinand Meyer este populată de ființe izolate, modeste, dispunând de prea puțină putere, dar care sunt întotdeauna gata să lumineze cu o rază de bunătate lumea care-i înconjoară. Cel mai memorabil dintre acești autori este, fără îndoială, Adalbert Stifter, specialist în bunătatea pusă la încercare de nenorocire.

Ca o lampă aprinsă într-o cameră întunecată, personajele lui Stifter sunt în același timp înglobate în mediul lor, căruia îi acceptă obiceiurile și regulile, și detașați de el, în măsura în care îl luminează cu candoarea lor tăcută, făcându-l suportabil. În *Celibatarul* (1844), tânărul orfan Victor, gata să-și părăsească satul ca să meargă să-și câștige existența la oraș, este invitat de un unchi bătrân să-l viziteze în locuința sa, o mânăstire părăsită aflată pe o insulă în mijlocul unui lac înconjurat de păduri. În acest decor straniu și liniștit, bătrânul și adolescentul se cântăresc în tăcere. Abia schițată, intriga se pierde într-o povestire consacrată aproape în întregime călătoriei lui Victor de acasă până la insulă și lungilor zile pe care le petrece în enigmatica locuință a unchiului său. La sfârșit de tot, se înțelege că, în tinerețe, unchiul nutrise o dragoste profundă pentru Ludmila, doica lui Victor, dar că aceasta îl preferase pe fratele lui, Hipolit, tatăl băiatului. După aceea, ne dăm seama, Hipolit a părăsit-o pe Ludmila pentru femeia care urma să devină mama lui Victor. Rămas neînsurat, unchiul, care într-o lume mai favorabilă afecțiunilor profunde ar fi putut avea propriii săi copii, intenționează să-și lase averea lui Victor. Dar, înainte de a-l desemna ca moștenitor, vrea să se asigure că tânărul nu seamănă cu tatăl său. Și încercarea reușește.

Stifter folosește metoda înrădăcinării, care constă în descrierea detaliată a ambianței sociologice a acțiunii, dar se abține să dea de înțeles că ființele omenești sunt produsele acestei

ambianțe. Excelează în descrierile de natură, de călătorii, de viață rutinieră liniștită, care capătă la el o substanță și o concretețe remarcabile; dar, asociind precizia descriptivă cu o tehnică de iluminare pe care o împrumută fără îndoială de la pictura romantică (el însuși fiind un pictor talentat), Stifter reușește să evoce o realitate aflată pe punctul de a se metamorfoza în vis. Iată-l pe Victor în barca ce îl duce din cătunul Hul la sihăstria unchiului său: „Ajunseseră în sfârșit în oglinda verde pe care frunzișul îngrămădit pe insulă o făcea să coboare drept în apa lacului, și încă își continuau drumul. Se auzi sunând micul clopot din Hul, atârnat între patru bârne, care chema la rugăciunea de seară. Cei doi barcagii își opriră de îndată vâslele și spuseră cu glas încet vorbele sfinte; în vremea asta, barca aluneca de la sine de-a lungul stâncilor cenușii ale insulei, care se cufundau în lac. Ici și colo, se zăreau munții, inegal luminați; chiar lacul oferea privirii un fel de fâșii luminoase, strălucitoare uneori: se mai distingeau licăriri, deși soarele apusese destul de demult. Și, pe deasupra tuturor, răsuna în depărtare bătaia micului clopot, ca și cum ar fi fost mișcat de mâini nevăzute; căci nu se vedea cătunul, iar de jur împrejurul lacului nimic nu lăsa să se bănuiască vreo prezență omenească“[4]. Descrierea evocă totodată măreția liniștită a peisajului și fiorul de neliniște care emană din această frumusețe binecuvântată.

La Stifter, liniștea lumii nu este niciodată tulburată pe termen lung de agitația oamenilor. Din când în când, aceștia trăiesc pasiuni dezordonate care îi împing în nefericire (cum se întâmplă în *Brigitta,* 1843) sau care distrug fericirea altora (ca în *Turmalină*, 1853), dar aceste pasiuni nu sunt prezentate cititorului decât indirect, aluziv, rapid, ca și când un fel de pudoare l-ar împiedica pe narator să insiste asupra unor lucruri profund regretabile și stânjenitoare. În amplul roman *Toamna*, textul este consacrat aproape în întregime unor scrupuloase descrieri de peisaje, de locuințe, de obiecte de artă, de călătorii prin Austria, în timp ce nucleul intrigii (eșecul sentimental care a întunecat viața baronului von Risach) nu e împărtășit cititorului decât spre sfârșitul cărții, cu ocazia unei conversații dintre

von Risach și personajul-narator. La fel, în *Brigitta* și în *Turmalină*, adulterul care reprezintă nodul central al acțiunii este reprodus pe scurt și vag, ca și cum n-ar fi vorba decât de un incident de la care trebuie să-ți întorci privirea.

Discreția în fața dezordinii morale este însoțită de o prezentare infinit de răbdătoare a avantajelor bunei purtări. La Stifter, aceasta ia forma activității energic consacrate îmbunătățirii vieții comune, prin afaceri (*Celibatarul*), prin agricultura practicată după principii moderne (*Brigitta*), prin acțiuni caritabile (*Calcar*, 1853), prin cultivarea artelor și a bunei purtări (*Toamna*). Aceste avantaje nu răsplătesc direct persoana care stăruie pe drumul cel drept, dar este mai întotdeauna profitabilă pentru cei din jurul ei: rudele, prietenii, vecinii, natura. Asemenea doctorului Benassis din *Medicul de țară* de Balzac, protagoniștii acestor povestiri sunt ființe lovite de soartă care, în loc să se lase pradă disperării, își găsesc pacea în activități folositoare aproapelui.

În *Brigitta*, îl însoțim pe tânărul narator-martor, îndreptându-se prin stepa ungară spre moșia unui fost ofițer destul de în vârstă, un bărbat frumos, romantic și misterios cu care se împrietenise în Italia. Vizităm casa, domeniul, grădinile, asistăm la muncile câmpului, bine organizate și supravegheate de proprietar. Ținutul său, explică el, este gata să se dezvolte dacă e bine cultivat, iar oamenii au nevoie de un conducător. Ofițerul și patru dintre vecinii lui, între care admirabila Brigitta Maroschely, au format o asociație a moșierilor model, care se consacră modernizării agriculturii. Cea mai mare fericire a bătrânului maior a fost să merite respectul locuitorilor și să facă pământul să rodească.

Naratorul simte însă că trecutul acestui om ascunde un secret și descoperă, puțin câte puțin, istoria Brigittei, după nenumărate descrieri ale ogoarelor și ale fermelor prospere. În tinerețe, eroina suferise profund din cauza chipului ei straniu, care nu plăcea nici familiei, nici oamenilor din mica ei lume. Stephan Murai, un băiat frumos, se îndrăgostește însă de ea și o cere de soție. Brigitta acceptă, cu condiția ca bărbatul

să-i fie întotdeauna credincios. „Știu că sunt urâtă, spune ea, și din cauza asta voi avea pretenție la o iubire mai mare decât ar cere-o cea mai frumoasă fată din lume“[5]. Unit prin căsătorie, cuplul trăiește fericit și Brigitta aduce pe lume un băiat. Se întâmplă însă că soțul ei are o aventură cu o tânără din împrejurimi, iar Brigitta, cuprinsă de disperare se desparte de el. Rămasă singură, se ocupă de educația fiului său și își administrează cu energie domeniul, câștigând admirația vecinilor. Sosit pe moșia alăturată la cincisprezece ani după divorțul Brigittei, ofițerul se străduiește să-i urmeze exemplul. O prietenie curată, consacrată în întregime muncilor câmpului, îi leagă unul de altul. Surpriza, care vine chiar la sfârșitul nuvelei, ne dezvăluie că eroul nu este altul decât fostul bărbat al Brigittei, revenit să trăiască în preajma soției sale pe care n-a încetat niciodată să o iubească. Un accident care amenință sănătatea fiului lor redeschide zăgazurile afecțiunii, iar foștii soți hotărăsc să-și reia viața împreună. „O, cât de sfântă trebuie să fie dragostea dintre soți și cât de sărman ești tu, tu care n-ai cunoscut până acum nimic din ea și n-ai lăsat decât flacăra lipsită de strălucire a pasiunii să-ți cuprindă inima“ (*Brigitta*, p. 119), conchide naratorul.

Morala povestirii nu stă pur și simplu în respingerea pasiunii, căci sufletul Brigittei este devorat de ea cu o violență și cu un egoism care nu trec neobservate: profund orgolioasă, posesivă, ea nu știe să ierte. Ceea ce îl interesează pe Stifter nu este atât luarea bunelor decizii în zorii vieții – deși în *Toamna* și în *Celibatarul*, generația vârstnică își regretă erorile și îi ajută pe tineri să le evite –, nici arta de a preveni greșelile – artă care le lipsește lui Stephan Murai și soției sale Brigitta –, ci capacitatea ființelor omenești de a se îndrepta și de a da un nou sens vieții lor după ce i-a lovit nenorocirea. Construirea unei ambianțe radiind de frumusețe și prosperitate le răsplătește eforturile, așa cum o dovedesc Asperhof, frumoasa reședință de vară a baronului von Risach, sihăstria din mijlocul lacului care-l adăpostește pe unchiul lui Victor și domeniul înfloritor al Brigittei Maroschely. Așadar, la Stifter asistăm la

o veritabilă răsturnare a principiilor pe care se bazează metoda înrădăcinării. Această metodă împărțea mai întâi lumea în zone dăruite cu o fizionomie istorică, regională și socială bine precizată și încerca apoi să demonstreze că ea modelează destinul și caracterul oamenilor. În schimb, la Stifter e vorba de o adevărată contraînrădăcinare. Aici, mediul este acela care crește din sufletul oamenilor, înflorește și dă roade.

Domesticirea idealismului este însoțită de cultul vitalității interioare și al bunătății. Aceste forțe se revigorează de fiecare dată când, urmăriți de nefericire, oamenii ies din ei înșiși și se implică în fericirea celorlalți. Forma aceasta de eroism domestic se regăsește la oamenii cei mai de vază din societate (ca baronul von Risach și Brigitta Maroschely), dar și la cei mai săraci (ca bunul preot de țară din *Calcar*, care economisește tot ce câștigă pentru a acoperi nevoile școlii primare din sat), iar dacă , în cea mai mare parte a povestirilor, eroismul acesta îi distinge pe austrieci, iar personajele din *Brigitta* sunt din Ungaria, în *Abdias* (1842) protagonistul cu suflet aventurier este un evreu din nordul Africii, în timp ce *Witiko* (1865-1867) e un roman istoric cu subiectul plasat în Austria și Boemia. Astfel, domesticirea idealismului romanesc încurajează în cititor așteptarea, presentimentul că frumusețea morală apare oriunde se întâlnesc câmpii bine cultivate, locuințe împodobite cu gust, obiceiuri prietenești și liniștite. Îmblânzit, idealul poate fi acceptat și hrănit în fiecare cămin.

*

Dacă la Stifter poezia sufletului reprezintă principiul unei asocieri active între protagonist și mediul său, la alți autori ea tinde mai degrabă să-i separe. Keller și Mayer, de exemplu, acordă o pondere egală idealismului romanesc și criticii acestuia, reliefând în același timp evidența irezistibilă a idealurilor hrănite de sufletul omului și imposibilitatea realizării lor în lumea existentă. Opera lui Theodor Fontane este și ea consacrată dificilei reconcilieri dintre sufletele nobile și ostilitatea

lumii, dar forțele pe care autorul le așază față-n față nu sunt marcate de la început ca pozitive ori negative. Noutatea romanelor lui Fontane este dată de *dispariția* răutății. Stifter deja, șovăind să privească direct răutatea omenească, o zugrăvea indirect și cu pudoare. Fontane merge și mai departe: se îndoiește chiar de existența ei.

Totuși, dacă autorul se pune cu bunătate și umor în locul creaturilor sale, acestea nu fac decât rareori efortul de a înțelege grijile celor care trăiesc în preajma lor. Domnul von Stechlin tatăl, în romanul care îi poartă numele (*Stechlin*, 1899), e un bun judecător al oamenilor, poate pentru că e în vârstă și cumsecade. Printre personajele lui Fontane, doar cele cărora existența nu le pune probleme adevărate, părinții și prietenii cuplurilor nefericite, câteodată medicul lor (ca admirabilul Rummschüttel din *Effi Briest*, 1895), pe scurt raisonneurii, se interesează de greutățile protagoniștilor, de altfel cu moderație. Aceștia, în schimb, nu reușesc nici să se înțeleagă, nici să aibă încredere unii în alții. Ceea ce spune așa de bine Renate Vitzewitz despre familia Ladalinski în *Înainte de furtună* (1878) e valabil pentru multe personaje masculine din opera lui Fontane: „Este o familie insesizabilă, și ce nu au ei înșiși – lumina și fericirea – nu pot da altora. Soarta lor a fost întotdeauna să trezească dragostea, dar nu și încrederea“[6]. Acești oameni respectă regulile societății, dar fără să aibă încredere în ființele apropiate, deoarece nu înțeleg diferența dintre preceptele datoriei și hazardul destinului individual. Ei sunt profund indiferenți la nevoile ascunse ale celorlalți, la momentele lor de melancolie inexplicabilă, la licăririle de poezie care le străbat viața, deoarece și-au fixat principii neclintite de conduită și le urmează fără șovăire.

În *Effi Briest,* baronul von Instetten, care în tinerețe îi făcuse zadarnic curte mamei eroinei, îi cere mâna acesteia, când fata împlinește șaptesprezece ani. Effi nu-și cunoaște prea bine inima, dar visează la o viață confortabilă, agrementată cu distracții mondene, și acceptă să se căsătorească cu acest bărbat de patruzeci de ani, menit unui viitor de seamă. Soții se instalează

la Kassin, capitala unei provincii prusace, unde Effi aduce curând pe lume o fetiță. Foarte curtenitor și afectuos cu soția sa, Innstetten știe totuși să se opună uneori dorințelor ei. Nu acceptă, de exemplu, să renoveze etajul superior – pe jumătate părăsit – al casei sale, deși foșnetul nocturn al vechilor perdele o sperie pe Effi, convinsă că locul e bântuit de fantome. Depărtarea de părinți, plictiseala vieții de provincie, ciudățenia casei îi provoacă tinerei soții o asemenea stare de melancolie și neliniște, încât cedează avansurilor maiorului Crampas, pe care de altfel nu-l iubește. Legătura lor se încheie atunci când, Innstetten fiind numit subsecretar ministerial la Berlin, familia se instalează în capitală, unde Effi are în sfârșit parte de fericirea pe care și-o dorise dintotdeauna.

Câțiva ani mai târziu, însă, baronul descoperă din întâmplare în casă un pachet de scrisori adresate de Crampas soției sale. Copleșit, el se desparte de Effi, îi interzice să-și mai vadă fiica, îl provoacă la duel pe Crampas și îl rănește mortal. Scandalul o dezonorează pe Effi, care e renegată de toți cunoscuții și de propriii părinți. Doar servitoarea ei catolică, Roswitha, și doctorul Rummschüttel îi rămân credincioși. După un timp, în urma intervenției unui prieten, Innstetten îi dă voie fostei sale soții să-și revadă fetița, care însă nu o mai iubește deloc. Văzând-o prăpădindu-se, bunul Rummschüttel îi convinge pe părinții lui Effi să o primească la ei, unde tânăra moare curând, nu fără a-l fi iertat pe Innstetten în adâncul sufletului.

Scris de Frații Goncourt, acest roman ar fi pus fără îndoială în valoare sfâșierea interioară a femeii adultere, regretele și amărăciunea ei, beția desfrâului, nulitatea amantului, cruzimea soțului. Nimic din toate acestea în opera lui Fontane, care aduce în scenă personaje calme, bine intenționate, gata să se achite de îndatoririle condiției lor, dornice să contribuie, în măsura posibilităților, la succesul întreprinderii comune. Nici o urmă de romantism nelalocul lui nu amenință să le abată din cale, singura ființă capabilă de elanuri romantice fiind bravul farmacist Gieshübler (un anti-Homais prin excelență), personaj secundar plin de amabilitate și complet diferit de nesuferitul

farmacist Homais din *Doamna Bovary*. Nici o revoltă împotriva mediului lor nu-i agită pe acești stâlpi ai societății, nici un resentiment contra celor apropiați nu-i chinuiește în chip statornic. În treacăt fie zis, poate că aceste surdine puse principiilor conflictuale și atenția acordată dorinței unanime de cooperare au făcut un deserviciu operelor lui Stifter și Fontane în ochii unor comentatori precum Lukács și Erich Auerbach, care ar fi apreciat poate mai bine aceste opere, dacă ar fi fost mai sensibili la tipul de lume pe care ele îl evocă.

Universul înfățișat de acești autori, în special cel care se degajă din romanele lui Fontane, are două caracteristici specifice. În primul rând, acest univers nu e niciodată detestat de populația sa, deși dă oamenilor impresia că sunt închiși, chiar sechestrați în el. Departe de a dori să evadeze din el, așa cum fac marii eroi ai idealismului romanesc și cum ar dori să facă personajele lui Flaubert, protagoniștii romanelor lui Fontane rămân credincioși lumii în care își duc viața. Această bunăvoință generală față de mediu neutralizează opoziția care deosebește în mod normal, în majoritatea romanelor, personajele percepute ca „pozitive“ de cele prezentate ca periculoase, nocive, dăunătoare.

În al doilea rând, în opera acestor autori idealismul romanesc pătrunde mai adânc decât la predecesorii și contemporanii lor în universul considerat real, dar totodată (și în mod paradoxal) forța acestui idealism descrește, până când i se simte din ce în ce mai puțin prezența. La Stifter, sufletul poetic e ascuns în oameni pe care nici frumusețea fizică, nici palidele lor succese sentimentale nu îi desemnează ca aleși ai destinului. Acești indivizi, cu aspect foarte obișnuit și persecutați de viață, debordează totuși de vitalitate și bunătate. Ei joacă rol de ființe exemplare, iar exemplul pe care îl oferă este eficient tocmai în virtutea acestei banalități. Mergând și mai departe pe această cale, Fontane se străduiește să descopere poezia ascunsă în adâncul unor suflete încă și mai banale, cum sunt cele ale lui Effi Briest, Innstetten, Cécile, St. Arnaud (în nuvela *Cécile*, 1887), ființe prozaice care se supun fără ezitare convențiilor sociale. Și

tocmai pentru a scoate în evidență dorința lor de a trăi conform acestor convenții și de a gusta liniștea unei lumi pe măsura lor, Fontane atenuează, la începutul acțiunii, ostilitatea dintre personaje.

Unul dintre cele mai importante avantaje ale acestei opțiuni pentru atenuarea conflictelor – și al impresiei de armonie pe care o aduce cu sine – este că astfel criza apare cu mult mai tragică. Chiar fără să ne gândim la intrigile romanelor idealiste vechi sau moderne, unde drama este clar anunțată de la început, e suficient să avem în minte destinul Emmei Bovary – prevestit de contrastul imediat observabil dintre visurile ei de fericire livrescă și personalitatea lui Charles Bovary – ca să ne dăm seama în ce măsură cititorul de romane consideră ca pe un bun câștigat caracterul previzibil al crizei. Nenorocirea lui Effi Briest, în schimb, e cu atât mai emoționantă, cu cât ar fi putut foarte bine să nu se producă. Deosebirile de personalitate și de viziune dintre ea și Innstetten sunt, la urma urmei, minime, dovadă că la Berlin sunt fericiți împreună. Effi nu se aruncă în brațele lui Crampas cu elanul unei femei decepționate de căsătorie, care caută disperată adevărata dragoste. În fapt, motivele adulterului ei nu se înțeleg prea bine, iar autorul are grijă să nu insiste prea mult asupra lor, așa cum face și Stifter atunci când e vorba de abateri de la morală. E oare vorba de un capriciu, de o slăbiciune de moment? Nu ni se spune, și chiar dacă scrisorile lui Crampas citite de Innstetten par a sugera că legătura, începută frivol, nu e lipsită pe alocuri de intensitate, Effi e vizibil ușurată când pune capăt acestei aventuri.

Răzbunarea soțului ei va fi la fel de lipsită de pasiune. Când, la Berlin, descoperă scrisorile compromițătoare, primul lui gând este să-și ierte soția, pe care o iubește. De altfel, nu e oare vorba de o poveste terminată și îngropată de șase-șapte ani? Din păcate, îi explică el prietenului său, Wüllersdorf, „omul nu e un individ izolat, face parte dintr-o colectivitate și trebuie să țină în permanență seamă de ea […]. În viața colectivă, dusă de oameni în comun, s-a creat ceva, ceva care există, o lege după paragrafele căreia ne-am obișnuit să judecăm totul, pe ceilalți

ca și pe noi înșine. Și împotriva acestei legi nu poți păcătui; te disprețuiește societatea, apoi începi să te disprețuiești tu însuți și când nu mai poți răbda îți tragi un glonte în cap“[7]. O căsătorie destul de reușită în fond, o aventură fără dragoste, o răzbunare fără ură: nenorocirea ar fi putut foarte bine să nu lovească. E cu atât mai tulburător faptul că totuși lovește.

Ne întrebăm pentru ce această catastrofă, care ar fi putut fi evitată, are totuși loc. Minimalizând ostilitatea care-i separă pe protagoniști la începutul acțiunii, Fontane acordă totodată o mare importanță deosebirilor imponderabile care îi vor îndepărta unul de altul mai târziu. Pe de altă parte, dedramatizând raporturile dintre protagoniști și cadrul înconjurător, el creează un tip de situație în care aceste infime deosebiri sunt în stare să producă efecte incalculabile. Întrucât Effi și Innstetten sunt amândoi indivizi bine crescuți, înconjurați de prieteni, fericiți că trăiesc în epoca și în țara lor, fiindcă n-au griji materiale și simt unul pentru altul afecțiune și admirație, unicul motiv posibil de discordie stă în perspectiva ușor divergentă din care fiecare privește existența.

Geniul lui Fontane rezidă în a deduce aceste două perspective din aceeași sursă, care e noblețea sufletească. La protagoniștii romanelor idealiste, sentimentul imperios al datoriei și spontaneitatea farmecului pe care îl degajă sunt aspecte inseparabile ale personalității lor: Pamela e fermecătoare fiindcă e virtuoasă, iar Julie ne place pentru că știe să-și afirme principiile. La Fontane, componentele acestei măreții, farmecul și simțul datoriei, se disociază, iar această disociere provoacă criza. Cu siguranță, Effi nu e un personaj frivol, ci pur și simplu o femeie a cărei vitalitate și al cărei farmec nu sunt întru totul identice cu cele mai înalte principii morale. Innsteten, în schimb, e un om cu principii. Fără să intre în conflict deschis, spontaneitatea lui Effi – insuficient moderată de gândire – și sentimentul imperios al datoriei la Innstetten – prea puțin sprijinit de generozitate – nu se află într-o concordanță perfectă, situație care duce, indirect, dar sigur, la dezastru. Dar poate fi lipsa de

concordanță o cauză suficientă a crizei? În *Effi Briest*, elementele care demonstrează această ipoteză nu sunt convingătoare: în fond, ar putea fi vorba foarte bine, pe fondul neînțelegerii, doar de unul dintre evenimentele neobișnuite care formează dintotdeauna materia nuvelelor. *Cécile*, povestire scrisă cu câțiva ani înainte de *Effi Briest*, confirmă ipoteza, oferind atât cheia acestui roman, cât și pe cea a antropologiei morale a lui Fontane.

În *Cécile*, ca și la Stifter, un lung șir de descrieri de călătorii și scene fără pertinență imediată duc pe nesimțite la o revelație tulburătoare. În timpul vacanței pe care o petrece în munții Harz, tânărul inginer civil von Leslie-Gordon îi cunoaște pe Cécile von St. Arnaud și pe soțul ei, colonelul St. Arnaud. Sobrietatea demnă a colonelului contrastează cu sensibilitatea și neliniștea frumoasei sale soții. Sedus de farmecul melancolic al lui Cécile, Gordon îi face o curte stăruitoare, pe care o continuă când perechea se întoarce la Berlin. În capitală, el află povestea lor. Descendentă a unei familii de nobili slavi ruinați, Cécile n-a primit nici o educație, mama sa fiind convinsă că „o femeie tânără și frumoasă e făcută să placă, iar pentru asta e preferabil să știi prea puțin decât prea mult“[8]. În vârstă de abia șaptesprezece ani, Cécile devine, cu consimțământul mamei sale, lectorul (și concubina) bătrânului prinț de Welfen-Echingen, care o instalează la castelul Cyrillenort. La moartea prințului, Cécile își reia aceeași funcție pe lângă fiul lui, care se stinge puțin timp după aceea. Primind o moștenire frumoasă din partea bătrânului prinț, Cécile se întoarce lângă mama sa în Silezia Superioară, unde îl cunoaște pe colonelul St. Arnaud și îi acceptă cererea în căsătorie. Odată ce află trecutul lui Cécile, corpul ofițeresc își exprimă dezacordul într-o scrisoare semnată de locotenentul-colonel. St. Arnaud îl provoacă pe acesta la duel și îl ucide.

Gordon crede, așadar, că înțelege motivele neliniștii lui Cécile, chinuită de umbrele trecutului ei aventuros. Prevenit și, prin urmare, mai îndrăzneț, tânărul își sporește insistențele, însă

Cécile îl roagă să n-o mai tulbure. „Sunt atâtea lucruri care mă apasă, i se destăinuie ea tânărului. Ai văzut cum trăim: e atâta batjocură în jurul meu, o batjocură care nu-mi place și pe care, uneori, nici n-o înțeleg. Pentru că problemele importante nu mă interesează și prefer să iau viața, chiar și acum, ca pe o carte cu poze pe care o răsfoiești. [...] Nu încerca să afli mai mult. Este aici o parte de tragedie mai mare decât crezi" (*Cécile*, pp. 174-175). Să privească viața ca pe o carte cu poze de răsfoit, aceasta e fericirea și resemnarea sufletelor poetice. Dar e la fel de limpede că Cécile, câștigându-și în urma căsătoriei dreptul la respect, nu vrea să-l piardă: „Am jurat – nu mă întreba când, nici cu ce prilej – și-mi voi respecta jurământul" (p. 175).

Cu toată dovada de încredere pe care această mărturisire o reprezintă, în loc să aibă delicatețea de a se îndepărta, Gordon îi face o vizită lui Cécile la o oră nepotrivită, riscând astfel să o compromită. Inevitabil, colonelul îl provoacă la duel și, după ce îi oferă împăcarea – pe care orgoliosul Gordon o refuză – îl ucide cu un glonț în piept. Refugiat pe Coasta de Azur ca să scape de închisoare, St. Arnaud își cheamă la el soția: „Nu lua în tragic povestea asta mai mult decât merită, îi scrie el: lumea nu e o seră unde să-ți cultivi sentimentele ultradelicate" (p. 202). Află însă că soția lui s-a sinucis la câteva zile după ce citise în ziar știrea despre duel. De ce? Nu vom ști precis, așa cum nu știm de ce Effi i-a cedat lui Crampas. Era Cécile îndrăgostită de Gordon? Cu siguranță nu într-atât încât să-l urmeze în moarte. Voia poate să scape de poziția ei delicată în societate? Nimic nu o dovedește.

Testamentul ei prevede să fie îngropată la Cyrillenort – castelul unde își petrecuse tinerețea demimondenă –, lângă capela funerară a familiei princiare. „Vreau să fiu, scrie ea, aproape de locul unde se odihnesc *aceia* care mi-au dat din belșug *tot ce* lumea mi-a refuzat: dragoste, prietenie și ocrotirea datorată iubirii..." (p. 203). Cititorul își dă seama cu surprindere și emoție că nervozitatea, melancolia lui Cécile nu se

datorau deloc *remușcărilor* pe care o femeie pierdută și mântuită se presupune că le-ar resimți la amintirea fostei sale existențe, ci, dimpotrivă, că această melancolie era semnul *regretelor* după viața dusă la castelul seducătorului ei. „Noblețea sentimentelor și bunătatea inimii, conchide ea, nu fac totul, dar fac *mult*“ (pp. 203-204). Această formulă laconică adresează în termeni voalați un reproș față de regula onoarei care conduce faptele soțului ei, regulă teribilă care-i impune să semene moartea în jurul lui și al lui Cécile. Știm că „problemele importante“ n-o interesează și că, în absența lor, lui Cécile îi place să ia viața cu ușurință, ca pe o poveste frumoasă, „ca pe o carte cu poze“. Poate că acest sentiment de ușurare, această stare de grație i-a oferit-o iubirea lui Gordon, atâta vreme cât nu s-a transformat într-un adevărat asalt. Tot astfel trebuie să fi simțit Cécile în tinerețe, la curtea prințului de Welfen-Echingen, cu toate că amănuntele nu ne sunt împărtășite și că nu le putem presupune plecând de la ultimele ei dorințe. Căsătoria cu colonelul von St. Arnaud, model de integritate și de curaj, prototip al virtuților masculine, nu putea, din nefericire, s-o satisfacă. Morala datoriei și a demnității le garantează zadarnic partizanilor ei respectul de sine și de ceilalți; pentru anumite ființe, bunătatea și generozitatea care însoțesc dragostea, fie ea și contrarie preceptelor societății, sunt însă la fel de necesare, pentru că numai bunătatea și generozitatea aduc vieții împlinirea.

Așadar, distanța care separă sufletul poetic de lumea oamenilor s-a micșorat și totodată s-a adâncit. Chiar dacă va lua de acum înainte forma abia perceptibilă a unei infime incompatibilități între oameni, această distanță nu rămâne mai puțin de temut. Cele mai bine intenționate eforturi de a respecta legea socială nu pot satisface aspirația intimă către dăruirea de sine, către încrederea necondiționată, către iubirea-pasiune. Reverii asemănătoare cu ale lui Werther tulbură în secret și în cantitate homeopatică ființele cele mai favorizate de soartă, cele a căror fericire pe lume pare deplină. Infimă, această doză e totuși suficientă, în anumite cazuri, ca să-l ucidă pe visător.

REVOLTA ÎMPOTRIVA AUTONOMIEI

Romancierii poeziei sufletului realizează, așa cum am văzut, o sinteză între idealism și sistemul înrădăcinării, prin intermediul unor personaje care, deși se încadrează din toată inima în mediul lor ambiant, își păstrează în adâncurile sufletului o scânteie de extramundanitate. Fie că această scânteie de poezie se dovedește a fi salvatoare, în cele din urmă, cum se întâmplă la Stifter, fie că existența ei comportă, dimpotrivă, mari pericole, cum dau de înțeles unele povestiri ale lui Keller și Fontane, ea este mereu prezentă și mereu ascunsă cu grijă. Poate că nevoia de a prezenta adevărata poezie a sufletului ca fiind invizibilă, imperceptibilă îi obligă pe acești autori să insiste la nesfârșit asupra descrierilor de mediu (Stifter) și asupra conversațiilor în fond frivole dintre diversele personaje (Fontane), în timp ce adevărata dramă interioară ocupă de regulă doar câteva pagini spre sfârșitul operei. Vorbăria neîntreruptă care invadează romanele lui Fontane, redată de altfel cu multă simpatie, contrastează cu raritatea mărturiilor venite din adâncul sufletului. Acestea – apelul lui Cécile von St. Arnaud la simpatia lui Gordon și ultimele ei dorințe, fragmentele din scrisorile schimbate de Effi și Crampas în *Effi Briest* – sunt întotdeauna pline de pudoare, incomplete, aluzive, ca și cum personajele s-ar teme că formularea explicită a dorințelor inimii le-ar degrada inevitabil puritatea.

Această discreție contrastează cu tiradele exaltate ale eroilor lui Dickens, Eugène Sue și Hugo. În romanele populare saturate de idealism, forța sufletească, legăturile ei cu Providența se afirmă într-un registru sublim, capabil să producă cele mai extraordinare afirmații. Delirul monologurilor hiperbolice se regăsește în opera lui Dostoievski, care împrumută de la romanul popular, în special de la Sue, toată panoplia idealismului: neverosimilul intrigii, împărțirea personajelor în îngeri și demoni, decorul citadin, splendoarea morală a ființelor căzute în mizerie. Însă aceste procedee sunt utilizate de autorul romanului *Crimă și pedeapsă* în mod cu totul neașteptat: în loc să personifice forța sufletească, volubilitatea proprie idealismului devine aici

instrumentul unei polemici violente îndreptate tocmai împotriva idealismului modern.

Dostoievski reacționează împotriva ideii conform căreia omul poate și trebuie să se declare propriul său stăpân. În Rusia, această idee era susținută în epocă atât de romancierii liberali precum Turgheniev, al cărui *Părinți și copii* (1862) prezenta, idealizându-l, un tânăr anarhist, cât și de Cernîșevski, al cărui *Ce-i de făcut?* (1863) propovăduia revoluția. Profund sceptic în fața acestor opțiuni, Dostoievski pleacă de la o întrebare foarte simplă: din momentul în care omul se declară propriul său stăpân, cum poate el să știe dacă acționează bine sau rău? Căci, dacă oamenii sunt autorizați să-și stabilească singuri legea morală, nimic nu-i va împiedica pe unii dintre ei să promulge o lege care să-i favorizeze exclusiv, condamnându-i în același timp pe semenii lor, de exemplu o lege care să le dea voie să omoare. Să ne închipuim un individ profund convins de superioritatea sa asupra celorlalți, caz familiar cititorilor de romane idealiste vechi și moderne, ai căror eroi sunt toți superiori restului lumii. Dat fiind că acest individ este singurul arbitru al purtării sale, nimic nu-l împiedică să-și aroge dreptul de a ucide o vecină, cu atât mai mult cu cât aceasta practică rușinoasa meserie de cămătăreasă și, prin urmare, nu merită să trăiască, cel puțin după părerea bine chibzuită a personajului nostru. Cine va avea dreptul să judece pretențiile acestui erou, atâta vreme cât rămâne în vigoare postulatul fundamental al romanului idealist modern, anume autonomia morală a sufletelor mari? Și cine va avea autoritatea să-i spună eroului nostru că el nu face parte din familia acestor suflete nobile?

Să admitem că omul nostru, sau mai degrabă supraomul nostru, după ce a comis actul respectiv, reușește să scape de urmărirea poliției și a justiției – instituții lipsite de legitimitate, din punctul lui de vedere, deoarece n-au fost înființate de singura instanță legală pe care o recunoaște: propria sa judecată. Să mai presupunem că are poftă, ca să-și dovedească lui însuși superioritatea asupra restului oamenilor, să joace cu anchetatorii judiciari jocul periculos al nevinovatului care se oferă

voluntar ca martor al crimei. Și să presupunem că își închipuie că îi convinge. Impasibilitatea sa în fața anchetatorilor, inteligența supraumană cu care prevede și ocolește toate capcanele pe care aceștia i le întind nu sunt oare suficiente pentru a dovedi că are dreptul să impună propria lui lege? Demonstrația n-ar fi convingătoare dacă personajul despre care vorbim ar fi un ticălos înrăit, un om care trăiește în minciună și crimă ca în elementul său natural. Căci să aperi măreția ticăloșilor ca ticăloși – cum încercase să o facă marchizul de Sade – înseamnă a recunoaște implicit ierarhia valorilor pe care trebuie de fapt să le răstorni. Pentru ca supraomul lui Dostoievski să merite autoritatea la care aspiră, el trebuie să fie un om lipsit de răutate, care ucide numai pentru că aplică legea pe care și-o impune el însuși, fără să simtă nici o clipă satisfacția bestială a criminalilor înrăiți. În plus, presupunând că posedă forța morală necesară pentru a-și duce la bun sfârșit hotărârea, remușcarea îi va fi interzisă.

Studentul Raskolnikov, protagonistul din *Crimă și pedeapsă* (1866), satisface prima dintre aceste cerințe: faptele lui sunt de obicei generoase și, dacă se hotărăște să pună capăt vieții cămătăresei Aliona Ivanovna, nu e sub impulsul răutății, ci doar ca să-și demonstreze că e în stare să exercite libertatea de acțiune, atributul ființelor excepționale. Rămâne însă de văzut dacă poate să reziste remușcării.

O primă serie de factori care-l derutează pe Raskolnikov vine din lumea care mișună în jurul lui: sora victimei, Lisaveta Ivanovna, îl surprinde în timpul crimei, iar tânărul e silit de împrejurări s-o omoare și pe ea. Vecinii urcă scara, iar câțiva musafiri încearcă să intre în apartamentul cămătăresei. Raskolnikov abia reușește să-i evite. Mai târziu, în timpul anchetei judiciare, un oarecare Nikolai, un zugrav care se afla nu departe de scena crimei, susține că el a înfăptuit-o. Hotărârea lui Raskolnikov de a o asasina pe bătrâna cămătăreasă pune deci în joc existența altor oameni: cei pe care trebuie să-i ucidă pentru a scăpa de urmărirea judiciară, ca Lisaveta, și cei care sunt gata să se jertfească în locul lui, ca Nikolai.

Supraomul care și-a promulgat singur legea se mai lovește și de un al doilea gen de piedici, venite de astă dată din interior. E vorba de starea lui de spirit după crimă[9]: „Era din ce în ce mai îngrozit… Dacă ar fi fost în stare să gândească mai bine… (p. 124). Își spunea că poate înnebunise… (p. 125). Părea că e pradă delirului… (p. 129). Gândurile i se încâlceau… (p. 130). Nu mai era în toate mințile…(p. 131)". Întors acasă viu și nevătămat, Raskolnikov rămâne timp de mai multe zile „într-o stare febrilă, pe jumătate conștientă și amestecată cu delirul" (p. 162). Surescitarea bolnăvicioasă nu-l părăsește, ca și cum corpul și spiritul său, incapabile să suporte tensiunea produsă de crimă, l-ar fi trădat. Această „stare febrilă […] amestecată cu delirul" dă naștere unei întrebări: cum poate spera eroul să promulge propria sa lege, când el nu reușește nici măcar să-și controleze trupul și facultățile mintale? Deși autorul nu ne-o spune explicit, este evident că revolta trupului și a minții lui Raskolnikov semnalează existența unui echilibru moral natural, profund perturbat de crima tânărului.

Dincolo de aceste piedici imediate – intervenția neprevăzută a unor noi actori, rezistența pe care i-o opune propriul corp –, aventura lui Raskolnikov e înconjurată de un cadru uman care îndeplinește un dublu rol ordonator: acest cadru propune eroului o colecție de destine exemplare care se încrucișează cu al lui și îi opune forța și inteligența instituțiilor sociale, familia și justiția. Familia, personificată de Dunia, sora lui Raskolnikov, și de mama tânărului, este prin definiție un izvor de îndatoriri. Eroul e răspunzător nu numai pentru importantele sume de bani pe care le-a primit, ci și pentru fericirea surorii sale, pe care trebuie s-o protejeze de niște pretendenți nedemni. Cât despre justiție, ea dă dovadă, în persoana judecătorului de instrucție Porfirii Petrovici, de o șiretenie și de o pătrundere psihologică de temut. Judecătorul e convins de vinovăția lui Raskolnikov, dar întrucât îi lipsesc dovezile, preferă să-l lase pe suspect în libertate, refuzându-i astfel *pacea* închisorii. Ceea ce multă vreme i se păruse tânărului protagonist că reprezintă superioritatea inteligenței sale asupra

poliției se dovedește a nu fi fost decât un răgaz acordat vinovatului de către judecător, care intenționează astfel să-l deruteze și să-l determine, mai devreme sau mai târziu, să se dea de gol.

Membrii familiei Marmeladov, mai ales Marmeladov tatăl și fiica Sonia, îi pun în față lui Raskolnikov două oglinzi – foarte diferite – ale propriei fizionomii. Viciile lui Marmeladov, pe care Raskolnikov îl cunoaște chiar la începutul romanului într-o cârciumă, îl pun în gardă împotriva disperării și egoismului. Beției incurabil, Marmeladov își împinge familia în mizerie, astfel încât Sonia e obligată să se prostitueze pentru a-și hrăni mama și frații mai mici. Urmându-și doar propria lege dictată de viciu, Marmeladov îi oferă lui Raskolnikov o tristă imagine a revoltei împotriva îndatoririlor. Bolnav, el se va stinge curând. În schimb Sonia, care a ales degradarea pentru a-și hrăni familia, personifică generozitatea desăvârșită. „Litra asta", explică Marmeladov la cârciumă, „am cumpărat-o pe banii ei… Mi-a dat cu mâna ei treizeci de copeici, tot ce mai avea în casă, am văzut-o cu ochii mei. Nu mi-a spus nimic, m-a privit în tăcere, nimic mai mult… Nu pe pământ, colo sus… sunt asemenea ochi care îi plâng și-i jelesc pe oamenii păcătoși, îi plâng fără să-i dojenească". Bunătatea și durerea Soniei nu țin de lumea aceasta: uitarea ei de sine, cu adevărat cerească, răscumpără egoismul monstruos al tatălui.

În sfârșit, străluciri supranaturale străbat din când în când narația, ca și cum în spatele acțiunii vizibile diavolul și Dumnezeu s-ar lupta, disputându-și sufletul protagonistului, ca într-o piesă de teatru medievală. În ajunul crimei, Raskolnikov se întoarce acasă după o lungă plimbare, dar în loc să ia drumul cel mai scurt, se îndreaptă fără motiv spre piața Halelor centrale, unde află din întâmplare că sora cămătăresei, care locuiește în același apartament cu viitoarea victimă, va lipsi de acasă a doua zi de la șase la șapte seara. Acest amănunt hotărăște ora crimei. Mai târziu în cursul zilei, el se oprește într-o cârciumă, unde surprinde la masa alăturată o discuție, ecou al gândurilor lui. Unul dintre interlocutori, student, deliberează asupra dreptului de a o ucide pe cămătăreasa Aliona Ivanovna

(„babă tâmpită, inutilă, o ființă de nimic, răutăcioasă și bolnavă“), adică exact persoana pe care Raskolnikov plănuiește să o asasineze. Studentul necunoscut dezvoltă argumentul utilitar (care îi producea oroare lui Dostoievski), conform căruia e permis să sacrifici viața unui individ dăunător pentru a obține fericirea obștească. Această discuție îl tulbură peste măsură pe Raskolnikov. De ce trebuia să audă aceste idei chiar în clipa în care ele i se zbuciumau în minte? „Întotdeauna i s-a părut stranie coincidența! Și, într-adevăr, parcă era scris…“ Oricare ar fi interpretarea acestor pasaje – și autorul le păstrează deliberat ambigue –, ele pun cu siguranță la îndoială pretenția lui Raskolnikov de a dispune de drepturi superioare față de restul muritorilor. Căci, fie diavolul pune el însuși în scenă aceste episoade pentru a-l ispiti pe protagonist, iar atunci puterea legislativă pe care acesta și-o arogă coincide cu acțiunea răului, fie e vorba de pure coincidențe, iar atunci pretenția la măreție morală a unui om ale cărui acțiuni depind atât de îndeaproape de întâmplare are ceva profund ridicol.

În ceea ce îl privește, ca întotdeauna la Dostoievski, Dumnezeu acționează prin intermediul revelației, predicată de ființe care au fost atinse de harul divin. În acest roman, propovăduitoarea veștii bune e Sonia, care-i citește cu glas tare lui Raskolnikov evanghelia învierii lui Lazăr. Exemplarul din Noul Testament pe care-l folosește îi fusese dăruit mai demult de Lisaveta Ivanovna, ca și cum moarta însăși ar vrea să i se adreseze asasinului ei, vorbindu-i de Hristos și de iertare.

Prins în capcană de caracterul neprevăzut al împrejurărilor și al propriului său corp, de mediul uman – cadru instituțional și repertoriu de exemple –, precum și de lupta supranaturală pentru sufletul său, Raskolnikov își dă seama treptat că locul lui pe lume, și cu atât mai mult libertatea de acțiune, depind în realitate de o ordine ce depășește cu mult ambițiile sale. Pretenția de a deveni propriul său stăpân, de a nu asculta decât de propria lege, eșuează în fața legăturilor sociale. Mediul uman care-l înconjoară îi dovedește că, deși prima lui victimă a fost o bătrână imbecilă și dăunătoare, sacrificată doar în numele

unui principiu, odată pornit pe calea crimei, el nu va putea evita să provoace, din motive egoiste, moartea unor ființe nevinovate, chiar admirabile, ca Lisaveta Ivanovna și Nikolai. Mai mult, puterea instituțională a justiției îl condamnă pe supraomul nostru la o stare de neliniște continuă: slăbiciunea trupului și a nervilor îl obligă să țină seama de insuficiența mijloacelor sale de acțiune. Departe de a reprezenta prima faptă a unui supraom care se eliberează de lanțurile sociale, omorul înfăptuit se dovedește a nu fi decât o crimă banală, iar Raskolnikov va trebui să decidă dacă se va pedepsi el însuși, punându-și capăt zilelor, ori dacă se va întoarce printre oameni, mărturisindu-și vinovăția.

Acestor factori de ordin uman li se adaugă acțiunea harului divin care, intervenind prin intermediul Soniei, îl împiedică pe erou să se sinucidă și îl îndeamnă să se denunțe. În ultima scenă, care precede epilogul romanului, Raskolnikov se duce la postul de poliție, hotărât să se autodenunțe. Descoperă acolo că nu mai este bănuit. Instituțiile umane renunță să-l urmărească, iar tânărul, ușurat, iese din comisariat. Însă privirea justiției divine îl urmărește: nu departe de ușă el o vede pe Sonia, „palidă, mai mult moartă decât vie […] și se uită la el cu o privire sălbatică. El se opri în fața ei. Ceva bolnav și chinuit se răsfrânse pe chipul fetei, o adâncă deznădejde". Această privire, cum observase Marmeladov la începutul romanului, nu era de pe pământ, ci din cer. Dovedind că numai acolo sus poți suferi atâta pentru oameni, îi poți plânge, fără să-i condamni, privirea aceasta, datorită magnetismului ei supranatural, învinge șovăielile lui Raskolnikov. După ce scăpase de urmărirea oamenilor, tânărul se dă bătut în fața acestei puteri infinit superioare: „Rămase o clipă în fața Soniei, zâmbi din nou, se întoarse și porni iarăși sus, spre secție".

În acest roman a cărui teză este atât de bine pusă în evidență, Dostoievski analizează și respinge prima etapă, strict individuală, a cuceririi autonomiei. Raskolnikov este pe deplin conștient de caracterul propedeutic al crimei sale, dat fiind că sacrificarea bătrânei cămătărese constituie în mintea lui o

încercare a cărei reușită l-ar pregăti pentru cariera de conducător al mulțimilor. În sistemul său de gândire, a brutaliza fără ezitare o ființă omenească îți dă dreptul să brutalizezi societatea în ansamblu. Protejat de divinitate, Raskolnikov pică la acest oribil examen, pe care Stavroghin, protagonistul din *Demonii* (1870), îl trece cu succes. Așa cum mărturisește el însuși în spovedania scrisă pe care i-o încredințează episcopului Tihon, Stavroghin și-a făcut debutul violând o fetiță, pe care a lăsat-o după aceea să se sinucidă, deși ar fi putut-o salva cu ușurință. (Se știe că, la cererea directorului revistei *Mesagerul rus*, care găsea acest episod prea șocant, capitolul a fost suprimat. Cu toate acestea, el rămâne esențial nu numai pentru a înțelege semnificația romanului *Demonii*, dar și pentru relația pe care acesta o are cu intriga din *Crimă și pedeapsă.*)

După ce a respins cu succes legea semenilor săi, Stavroghin se pregătește să le dea o lege nouă. Societatea secretă pe care o înființează cu ajutorul prietenului său, Piotr Verhovenski, își propune să întemeieze o lume inventată de la un capăt la altul de inteligența umană și menită să asigure libertatea și egalitatea perfecte între oameni. Într-o ședință organizată de revoluționari și de nihiliști, un anume Șigaliov își susține ideile – științifice, afirmă el – despre reformarea lumii. Sistemul său este din păcate lipsit de logică, deoarece, după cum afirmă chiar inventatorul lui, „M-am încurcat în datele mele proprii și concluzia la care am ajuns este în directă opoziție cu ideea inițială de la care am pornit. Pornind de la o libertate nelimitată, eu închei printr-un despotism nelimitat“[10]. Aici Dostoievski își bate evident joc de utopiile sociale, anarhiste sau comuniste, specialitate a secolului său. Dar ceea ce îl interesează cu adevărat nu e forma concretă a utopiei egalitare, ci personalitatea morală și purtarea celor care se luptă ca să o instaureze.

Această purtare presupune mai întâi disprețul față de legile și morala în vigoare. Verhovenski îi explică punctul său de vedere: „Știi că de pe acum suntem foarte tari? Lucrează pentru noi nu numai aceia care asasinează, incendiază și trag împușcături clasice sau mușcă. […] Ascultă, i-am numărat pe toți:

dascălul care-și bate joc împreună cu copiii de Dumnezeul lor și de leagănul lor este deja al nostru. Avocatul care apără un ucigaș cult pe motivul că este mai evoluat decât victimele sale și care pentru a-și face rost de bani n-ar fi putut să nu ucidă este deja al nostru. [Aluzia la *Crimă și pedeapsă* e evidentă – *n.n.*] [...] Juraţii care-i achită pe criminali sunt toți ai noștri" (*Demonii*, p. 529). Bineînțeles, Verhovenski exagerează forța ideilor sale, dar numărând printre succese toate formele de patologie socială, el își exprimă clar preferința pentru nedreptate și dezordine.

Partizanii unei noi societăți trebuie, apoi, să se asigure că în interiorul mișcării lor domnește disciplina. Conspiratorii nu pot tolera disidența. Când Șatov, membru al celulei lui Verhovenski, se convertește la rusofilie, Verhovenski hotărăște să ordone executarea lui de către alți membri ai celulei. Pedepsirea trădătorului, speră el, va servi drept exemplu luptătorilor în ilegalitate și va asigura coeziunea grupului, prin vina colectivă. Aspirația spre autonomie și dorința de a găsi izvorul legii în interiorul ființei umane duc în mod inevitabil la crimă, autofondarea umană a legii nu poate reuși, iar uciderea lui Șatov nu produce, bineînțeles, rezultatele scontate. Departe de a spori solidaritatea celulei, crima colectivă are ca rezultat descompunerea ei. Cuprinși de frică și de remușcări, revoluționarii părăsesc lupta, se ascund, se denunță unii pe alții. În afară de cazul celui mai înrăit dintre criminali, Stavroghin, de data asta inspirația divină nici nu mai are nevoie să intervină, așa cum făcuse în *Crimă și pedeapsă.* După părerea lui Dostoievski, Dumnezeu îi vorbește fiecărui suflet în parte; pentru crima colectivă, frica de pedeapsa meritată e de ajuns.

În felul acesta, autorul *Demonilor* respinge deopotrivă, fără a da nici unuia câștig de cauză, idealismul romanesc, care glorifică măreția și autonomia umană, și antiidealismul, care găsește în imperfecțiunea speciei omenești o sursă fie de amuzament, fie de amărăciune. Împotriva tradiției idealiste, Dostoievki își face o datorie din a dovedi că mărinimia și statornicia eroilor romanești sunt niște himere. Legendara meschinărie, duplicitatea

și egoismul personajelor pe care le aduce în scenă depășesc cu mult romanele picarești din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea – deși singurătatea și izolarea fusese marea specialitate a acestor opere. Amestecul de josnicie, de mândrie și de plăcere a rușinii pe care îl simt personaje precum Marmeladov, Svidrigailov, Stavroghin atunci când își etalează mizeria morală amintește până la un punct de cinismul personajelor lui Quevedo și Daniel Defoe; dar la Dostoievski personajele corupte – poate cu excepția lui Stavroghin – sunt de obicei lipsite de grația inteligentă, de răutatea precisă și întotdeauna adaptabilă, dar mai ales de perfecta discreție a personajelor picarești. Viciile protagoniștilor dostoievskieni sunt greoaie și stângace, ticăloșia de care dau dovadă e departe de a le face viața mai ușoară și, culmea neobrăzării, tocmai această răutate se află în centrul discursului lor, ca și cum decăderea lor ar fi un spectacol demn de atenția universală.[11] Spre deosebire de romanul idealist modern, care susține că ființele excepționale au dreptul de a-și prescrie singure legea morală, destinul lui Raskolnikov este menit să sublinieze slăbiciunea interioară a ființei umane. *Demonii* insistă asupra acestei trăsături și demonstrează, cu ajutorul portretului lui Stavroghin, că supraomul este în realitate un animal de pradă. Mai mult, ca și cum autorul ar vrea să înlăture cea mai mică bănuială de idealism, majoritatea personajelor, inclusiv cele care se bucură de simpatia sa, sunt cel mai adesea descrise ca niște ființe necioplite, uneori cu totul meschine, adesea incapabile de a-și exprima clar intențiile și dorințele, întotdeauna capricioase și ciudate.

Critica literară a interpretat uneori incapacitatea de a se exprima și nestatornicia personajelor dostoievskiene ca pe un indiciu al „libertății" de care ele se bucură. Unii critici (între care Mihail Bahtin și François Mauriac) au susținut chiar că aceste personaje își exercită libertatea independent de voința autorului! E adevărat că protagoniștii romanelor lui Dostoievski surprind cititorul prin nenumăratele lor excentricități și schimbări de comportament, precum și prin frecventul decalaj dintre ceea ce spun și adevăratele lor intenții. Mi se pare însă evident

că aceste trăsături nu țin atât de *libertatea* personajelor, cât de iremediabila lor *imperfecțiune*. Să ne gândim la Raskolnikov, care ajunge la comisariat ca să se denunțe, se răzgândește, iese din clădire, o găsește pe Sonia în stradă, se răzgândește din nou și se întoarce la comisariat. Acționează el în acest fel din exces de libertate? Deloc. El se poartă ca un om care nu reușește să se stăpânească. De asemenea, exaltarea verbală care însuflețește aceste personaje și le face să peroreze, ba chiar să bată câmpii, nu e deloc caracteristica discursivă a unei subiectivități libere, cum susține Bahtin, ci pur și simplu marca unei profunde disperări, care-i împiedică pe acești nefericiți să vadă clar în interiorul lor și să-și exprime suferințele în cuvinte simple. Dovada este că, prin contrast, prințul Mîșkin, eroul nevinovat din *Idiotul*, vorbește în cel mai direct și mai clar mod cu putință.

Existența unui personaj ca Mîșkin arată de asemenea că, spre deosebire de antiidealiști, pentru care imperfecțiunea omenească este o realitate de neocolit a condiției noastre, Dostoievski crede totuși în posibilitatea perfecțiunii, pe care o identifică – după tradiția creștină ortodoxă – cu sfințenia contemplativă, cu sacrificiul de sine pentru binele celorlalți, dar mai ales cu incapacitatea de acțiune. Această perfecțiune n-ar putea fi atinsă, bineînțeles, prin mijloace pur umane: ea este fie atributul ființelor vizibil inspirate de harul divin (Sonia, Zosima în *Frații Karamazov*), fie efectul unei anomalii de ordin fiziologic, ca în cazul protagonistului din *Idiotul.* Din când în când, personaje rătăcite, ca Raskolnikov sau ca Șatov din *Demonii*, regăsesc drumul drept, dar aceste convertiri au loc întotdeauna sub influența divinității ori a reprezentanților ei pe pământ, care sunt sufletele curate luate individual și poporul rus în general. Însă ca reacție împotriva obiceiului de a prezenta suflete frumoase perfect stăpâne pe gândurile și acțiunile lor, Dostoievski atribuie personajelor sale atinse de harul divin (Sonia, Mîșkin, Șatov) un soi de stângăcie combinată cu o profundă umilință, ca și cum acești mesageri ai unei lumi mai bune, înțelegând că n-au ajuns în starea de har prin propriile merite, și-ar cere iertare de la semenii lor pentru că au fost aleși

de divinitate. Am întâlnit mai înainte la Tolstoi aceste suflete frumoase, sublime și stângace totodată. Într-o lume profund coruptă (de păcat la Dostoievski, de civilizație la Tolstoi), singura noblețe este aceea a rarelor ființe naive, spontane, inadaptate. Lipsa de dibăcie a acestor oameni este un semn al nevinovăției lor, iar faptul că le e greu să acționeze (patologic la Mîșkin, stânjenitor la Pierre Bezuhov în *Război și pace* ori la Levin în *Anna Karenina*) reprezintă ruptura care îi desparte de lumea înconjurătoare.

În acest mod și fără să opereze propriu-zis o sinteză între idealism și antiidealism, Dostoievski se îndepărtează în egală măsură de ambele opțiuni, pe care le înlocuiește cu o formulă bazată pe contrastul dintre cele mai respingătoare forme ale ticăloșiei omenești și sfințenia cea mai diafană. Această formulă își are originea în romanul popular francez și englez, ea prelungește și duce la apogeu eforturile lui Dickens, Sue și Hugo de a-i surprinde pe cititori alăturând perfecțiunea și abjecția, crima și sfințenia. Însă pe când personajele lui Dickens, Sue și Hugo fac dovadă, în bine sau în rău, de remarcabile trăsături morale, la autorul rus indivizii sunt prezentați prin intermediul nefericirii lor, al incapacității de a se conforma de bună voie unor norme de ordin moral ori de a rupe o dată pentru totdeauna cu ele. Astfel, romanele lui Dostoievski sunt populate de ființe profund nestatornice, incapabile să formuleze și să urmeze proiecte coerente de acțiune, sclavi ai impulsurilor de moment, pe scurt – de ființe ce suferă de un grav deficit normativ. Complexitatea lor e cea a unui teren lăsat pradă buruienilor, care scapă, ca să zicem așa, atenției proprietarului, și unde sămânța cea bună nu supraviețuiește decât grație protecției supranaturale.

La fel de importantă ca respingerea autonomiei este respingerea, simetrică, a reducerii ființelor omenești la mediul lor. Deși adoptă tehnicile veridicității descriptive (până într-atât, încât mai târziu, în *Manifestul suprarealismului*, André Breton va alege un pasaj din *Crimă și pedeapsă* pentru a condamna „daunele“ produse de romanul realist), Dostoievski nu așază

determinismul social și istoric în centrul metodei sale de reprezentare, nici nu-și definește personajele în primul rând prin apartenența socială. Prea puțin preocupate de regulile vieții morale, aceste personaje nu respectă prea exact nici convenienţele vieții sociale. Cele care o fac, ca Verhovenski tatăl ori guvernatorul von Klemke în *Demonii*, joacă rolul de bufon. Privită îndeaproape, această distanță dintre persoana umană, normele vieții morale și rolul ce revine individului în societate se explică, desigur, prin dificila naștere a societății ruse moderne, prin suprapunerea imperfectă a modelului occidental cu tradițiile locale, astfel încât deficitul normativ al personajelor lui Dostoievski și slaba lor aderență la locurile pe care le ocupă în societate corespund cu siguranță unei situații sociologic determinate. E adevărat însă că imperfecțiunea metafizică scoasă la lumină de această situație îl preocupă pe autor mult mai mult decât explicarea ei sociologică.

Singura categorie de natură socială care trezește interesul lui Dostoievski este cea a națiunii. Dar după autorul *Demonilor*, a fi „rus“ nu e o calitate care se capătă doar prin naștere. Personajele romanelor sale sunt născute în Rusia; dar puține dintre ele își asumă cu adevărat destinul rusesc: înrădăcinarea nu este un dat, ci un scop de atins. Regenerați, Raskolnikov și Șatov descoperă „o realitate nouă, necunoscută până atunci“, propria lor țară (*Crimă și pedeapsă*, p. 613). Această Rusie secretă, țară mistică binecuvântată de Dumnezeu, joacă astfel rolul unei adevărate Etiopii de roman grec, al unui tărâm de vis care le oferă protagoniștilor zdruncinați de furtunile realității materiale un adăpost de liniște supranaturală. Deosebirea este că, la autorul romanului *Crimă și pedeapsă*, noua Etiopie cerească, adevărata Rusie, se găsește *în același loc* cu Rusia exilului și a amărăciunii și se dezvăluie în frumusețea ei de neînchipuit numai celor care, ajutați de harul divin, acceptă să o privească.

Privit în relația sa cu romanul idealist, Dostoievski apare așadar ca unul dintre cei mai redutabili adversari ai ideii că ființei omenești i-ar fi dat să descopere și să aplice în deplină

libertate norma morală. Lăsaţi liberi, ne spune autorul romanului *Crimă şi pedeapsă*, oamenii sunt fiinţe imperfecte, nestatornice, incapabile să acopere prin propriile lor mijloace deficitul moral ce-i caracterizează. Doar o perfecţiune de dincolo de această lume iluminează uneori câţiva aleşi. Astfel, situându-se în tradiţia spiritualităţii creştine, Dostoievski le recomandă oamenilor să se lase în seama bunătăţii divine.

SUFLETUL FRUMOS ÎN PRAGUL NEBUNIEI

Revoluţia din 1868 şi introducerea unui regim politic relativ liberal în Spania au permis romanului spaniol să cunoască o dezvoltare rapidă. În acel moment, scriitorii spanioli s-au văzut confruntaţi cu principala dificultate a romanului epocii, care consta, după cum am observat în numeroase rânduri, în concilierea dorinţei de a reprezenta sufletul omenesc în toată generozitatea sa, pe de o parte, cu observarea atentă a adevărului social, pe de altă parte. Pentru prozatorii spanioli, ca şi pentru confraţii lor francezi, englezi, ruşi ori germani, pariul romanului modern era să reuşească totodată interiorizarea eroismului romanesc şi reprezentarea verosimilă a mediului care îi permite, chiar îl obligă, să apară. Această problemă, care a fost peste tot aceeaşi, a primit soluţii diferite după împrejurările şi tradiţiile fiecărei ţări. În Spania, dezvoltarea relativ târzie a realismului social, specificul tradiţiei spaniole şi puterea credinţelor religioase în societate au contribuit la fizionomia distinctă a romanului spaniol de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Imitatorii spanioli ai lui Walter Scott (Mariano José de Larra, Enrique Gil y Carrasco) exploataseră, în deceniile patru şi cinci din secolul al XIX-lea, filonul pitorescului local, utilizat şi de *costumbristas* (autori de fiziologii de moravuri locale, ca Ramón de Mesonero Romanos) şi de romancierii regionalişti (Cecilia Böhl de Faber şi, în generaţia următoare, Pedro Alarcón şi Juan Valera). Însă e important să observăm că această producţie, care a rămas mult timp destul de restrânsă din punct de vedere

cantitativ, nu satisfăcea decât în parte nevoile cititorilor cultivați, care citeau cu aviditate operele romancierilor francezi, englezi și câteodată ruși.

Generația lui Stendhal, a lui Balzac, Thackeray și Dickens n-a avut un adevărat echivalent în Spania. Datorită acestei relative întârzieri, romanul spaniol din a doua jumătate a secolului se afla încă în fața misiunii de a produce o imagine completă și verosimilă a societății spaniole contemporane, imagine din care n-avea nici un motiv să excludă reprezentarea măreției sufletești. Având la dispoziție experiența acumulată în Franța și în Anglia de partizanii idealismului modern și de adversarii lor, romancierii spanioli puteau realiza o sinteză originală între pozițiile promovate în cursul dezbaterilor anterioare. Acești romancieri au citit și au apreciat operele contemporanilor lor Goncourt și Zola, fără să considere antiidealismul radical al naturalismului francez drept unicul adevăr al romanului contemporan. În consecință, operele Emiliei Pardo Bazán, ale lui Benito Pérez Galdós și ale lui Leopoldo Alas (Clarín) nu sunt influențate nici de pesimismul, nici de reducționismul atât de evidente la naturaliștii francezi. Preocupat de măreția sufletească a protagoniștilor săi, romanul spaniol din această perioadă e adesea convergent cu celelalte mari sinteze între idealism și antiidealism: ale lui Stifter, Fontane, George Eliot și Tolstoi.

Cu o deosebire, totuși. Stifter, Fontane, Eliot și Tolstoi fac elogiul unui idealism moderat, „cu față umană", ale cărui forme, foarte încurajatoare, sunt poezia intimă (la Stifter și Fontane), puterea normativă pur laică (la Eliot) și autenticitatea morală (la Tolstoi), pe când în operele romancierilor spanioli măreția sufletească e iremediabil atinsă de lipsa de măsură, chiar de un grăunte de nebunie. Încăpățânarea Fortunatei Izquierdo și iubirea serafică a lui Maximiliano Rubin în *Fortunata și Jacinta* (1887) de Galdós, sfințenia protagonistului din povestirea *Nazarin* (1895) de același autor, feminitatea torturată din *Pasiunea Anei Ozores* (1884-1885) de Alas, dezvăluie o noblețe sprijinită pe o imensă rezervă de vitalitate, dar furnizează în același timp simptomele unui profund dezechilibru psihic. Tradiția

lui Cervantes este cu siguranță răspunzătoare pentru această asociere între nebunie și pasiunea pentru ideal și, invers, opera romancierilor realiști spanioli îl readuce la viață și îl modernizează pe *Don Quijote.* Fără exemplul Cavalerului Tristei Figuri, cu greu ar fi putut imagina Galdós și Alas mania obsesivă a lui Maximiliano, caracterul angelic al lui Nazarin ori isteria Anei Ozores. La rândul lui, luminat într-o nouă perspectivă de nebunia lui Maximiliano Rubin, de sălbăticia Fortunatei și de castitatea rebelă a Anei Ozores, don Quijote dobândește retrospectiv nimbul unui pelerin singuratic pe drumul absolutului.

Tot atât de profund înrădăcinată în tradiția prozei spaniole este diferența dintre aceste personaje atinse de nebunie și societatea care le înconjoară. Atât în prima parte din *Don Quijote*, cât și în tradiția picarescă reprezentată de *Lazarillo de Tormes*, *Don Pablo de Segovia* al lui Quevedo ori *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, ruptura dintre protagonist și lumea din jurul său reprezintă un dat inițial al povestirii, o realitate copleșitoare care nu are nici explicație, nici o veritabilă rezolvare. De asemenea, neadaptarea la cerințele vieții sociale pe care o dovedesc, fiecare în felul său, Fortunata, Maximiliano, Nazarin, Tristana (din romanul *Dragoste pierdută* al lui Galdós), Ana Ozores, preotul Julian Alvarez și nefericita Nucha Pardo, soția lui don Pedro de Ulloa (în *Conacul din Ulloa*, 1886, de Emilia Pardo Bazán), este întotdeauna prezentată drept rezultat al ireductibilei singularități a personajului, singularitate pe care nimic nu poate s-o atenueze și cu atât mai puțin s-o suprime.

În romanele lui Stendhal, Balzac și Dickens, cititorul are mereu impresia că nenorocirile protagoniștilor și-ar fi putut găsi în cele din urmă remediul, dacă soarta ar fi fost de partea lor. Eugénie Grandet ar fi putut trăi fericită dacă tatăl ei ar fi fost mai puțin orbit de zgârcenie, tot așa cum un plus de discreție din partea doamnei de Rénal ar fi asigurat succesul social al lui Julien Sorel. În *Marile speranțe* (1860-1861), e atât de evident că Pip și-ar găsi fericirea dacă Estella s-ar vindeca de mizantropie, încât Dickens a putut foarte ușor să modifice

prima versiune, pesimistă, a deznodământului, ca să dea romanului său un sfârșit fericit. La autorii spanioli acest gen de împăcare între erou și soartă rămâne de neconceput. Asemenea eroilor picarești care suferă de un soi de nenoroc fără leac, degeaba se căsătorește Maximiliano Rubin cu frumoasa Fortunata, căci ea îi rămâne inaccesibilă pe veci; Fortunata nu-și regăsește iubitul, pe Juanito Santa Cruz, decât ca să sufere și mai mult din cauza lui, Ana Ozores descoperă până la urmă plăcerile iubirii, dar nu și fericirea, Nucha Pardo și Julian Alvarez sunt despărțiți pentru totdeauna de sfințenia căsătoriei și a vocației ecleziastice. Întrucât aceste personaje simt că împăcarea durabilă cu lumea le este refuzată, ele își acceptă condiția precară și, în virtutea unei transformări psihologice încurajate de stabilitatea societăților tradiționale, se simt adesea foarte bine într-un mediu care le este profund nefavorabil. Nenorocirea personajului – care ține de tragedie – este așadar condimentată, ca să spunem așa, cu o complicitate comică între persoana exclusă și mediul care o chinuiește.

Se recunoaște în această configurație un ecou al viziunii creștine, care îi fericește pe săraci, umiliți și obidiți tocmai pentru că aceștia își acceptă de bunăvoie condiția. Lumea le spune nu, însă cum nu există alternativă, se simt în ea la ei acasă. Personaje care la Balzac ori Dickens, și cu atât mai mult la Frații Goncourt și Zola, ar fi cu siguranță sufocate de insatisfacție și ar urzi poate planuri de revoltă, se mulțumesc, în romanele lui Galdós, Pardo Bazán și Alas, să etaleze un amestec de resemnare și mândrie. Acceptând cea mai groaznică degradare, ele își păstrează în același timp o perfectă încredere în sine. Astfel, deși recunoaște superioritatea morală și socială a rivalei sale, Jacinta, soția legitimă a lui Juanito Santa Cruz, biata Fortunata rămâne totuși ferm convinsă că e în stare să-i ofere iubitului ei tocmai avantajul pe care căsătoria i l-a refuzat: un urmaș. Însă acest avantaj, departe de a o face vanitoasă, îi accentuează inferioritatea și totodată dorința de a fi pe placul rivalei sale, Jacinta. Tristana, Nazarin, Nucha Pardo și Ana Ozores trăiesc, fiecare în parte, cu o disperată seninătate, suferințe de același fel.

Dacă acest gen de umilință sigură pe sine reamintește virtuțile sufletești predicate de religia creștină, prezența exterioară a credinței își pune amprenta asupra romanului realist spaniol într-un mod tot atât de puternic. La Balzac, în pofida simpatiei manifestate de autor pentru doctrina Bisericii Catolice, prelații acesteia nu joacă practic decât un rol infim în *Comedia umană*, cu excepția romanelor consacrate în mod special clerului ca pătură socială (*Preotul din Tours*, *Preotul de țară*). Mai târziu, anticlericalismul Fraților Goncourt și al lui Zola va adopta aceeași perspectivă, *Doamna Gervaisais*, *Lourdes* (1894) și *Roma* (1896) propunându-și să analizeze influența, după ei vătămătoare, exercitată de religia catolică asupra societății. În Franța, abia *Impostura* (1928) și *Jurnalul unui preot de țară* (1936) de Bernanos prezintă, mult mai târziu, dificultățile pur spirituale ale vocației ecleziastice. Romanul spaniol, în schimb, acordă preotului, neliniștilor și greutăților misiunii sale, un loc considerabil, loc care corespunde desigur realității unei societăți dominate în bună măsură de cler, dar care redescoperă un element al celui mai arhaic idealism romanesc.

Chiar dacă figura preotului personifică uneori toate defectele clericilor ignoranți și lacomi care fac, încă din Evul Mediu, obiectul literaturii anticlericale – așa este, în *Fortunata și Jacinta*, de Galdós, Nicolas Rubin, fratele lui Maximiliano și cumnatul Fortunatei –, în alte cazuri acest personaj îndeplinește vechea misiune de a conduce sufletul nobil spre mântuire. În *Conacul din Ulloa*, de Pardo Bazán, Julian Alvarez, un tânăr preot plin de bune intenții, asistă neputincios la decăderea familiei Ulloa. Ajuns în satul Ulloa, Alvarez încearcă să îndrepte moravurile stăpânului locurilor, impulsivul don Pedro, care trăiește în văzul tuturor cu Sabel, fiica intendentului Primitivo. Sfătuit de Julian, tânărul marchiz se duce la Santiago să-și găsească o soție legitimă. O alege pe Nucha, cea mai puțin frumoasă și cea mai cuminte dintre verișoarele sale. După oficierea căsătoriei, tânărul marchiz se întoarce pe domeniul său, unde, sub influența malefică a intendentului Primitivo, se îndepărtează de Nucha și revine la vechea lui amantă, Sabel. Deprimată și bolnavă,

Nucha încearcă să plece din sat, dar evadarea nu-i reușește. Tânărul preot, singurul sprijin al soției legitime și protector al fiicei acesteia, micuța Linda, părăsește în cele din urmă Ulloa, unde iubirea sa pentru fiica marchizului îi atrăsese antipatia și bănuielile veninoase ale sătenilor.

Incapabil să conducă pe calea fericirii cuplul care i-a fost dat în pază, Julian este un Calasiris tragic: credința pe care o predică nu servește decât ca să facă purtarea tânărului marchiz și nenorocirile admirabilei Nucha încă și mai revoltătoare. Poate fără intenție explicită, romanul lui Pardo Bazán dezvăluie motivul pentru care nu pot exista adevărate „etiopice" creștine: suferința, aflată în centrul mesajului creștin, nu poate fi înlăturată atâta vreme cât omul rămâne aservit condiției sale trupești. Méroé, orașul inițiatic care, situat simultan în lumea asta și în afara ei, reconciliază fericirea cuplului cu adorarea zeului Soare, contrazice una dintre premisele majore ale antropologiei creștine, separația radicală dintre lumea noastră și împărăția veșnică. Prin urmare, singurul lucru pe care tânărul preot îl poate face este să le amintească oamenilor de imperfecțiunea lumii în care trăiesc.

În *Nazarin*, Galdós reia tema, punând de data asta în centrul acțiunii personajul sfântului dezinteresat de bunurile acestei lumi. Preot sărac pe jumătate nebun, Nazarin duce o viață perfect conformă cu principiile creștinismului: el refuză orice avere materială, dă săracilor tot ce primește, întinde și celălalt obraz când e lovit. Un timp, reușește să țină departe forțele răului, își atrage chiar discipoli printre femeile ușoare, cu toate eforturile lui de a le izgoni. Inocența sa îi dezarmează chiar pe oamenii cei mai înrăiți, ca Pedro de Belmonte, un moșier extrem de bogat care, deși își mărturisește preferința pentru plăcerile lumești, nu poate să nu admire libertatea pe care i-o dă vocația sărăciei. Urmaș modern al lui Isus din Nazaret, așa cum îl arată și numele, Nazarin are soarta modelului său: va fi curând urmărit și băgat la închisoare de o haită de persecutori mărginiți și invidioși. În scena finală a povestirii, preotul închis se pregătește să moară. Bolnav, halucinațiile îl fac să creadă că celebrează

slujba și că Hristos însuși îl liniștește, declarându-se mulțumit de eforturile depuse de Nazarin. Într-o lume în care oamenii sunt iremediabil căzuți, e de ajuns că există o dovadă a perfecțiunii.

În sfârșit, în *Pasiunea Anei Ozores*, de Alas, preotul își păstrează relațiile privilegiate cu afirmarea idealului, deși de data aceasta personajul canonicului Fermin De Pas personifică decăderea morală. Corupția nu are însă nimic de-a face în cazul acesta cu prostia lacomă ridiculizată de obicei de satira anticlericală: la Fermin De Pas, e vorba de degradarea unui om cu adevărat superior, a cărui vitalitate se sufocă în temnița celibatului. Ca și Ambrosio, protagonistul din *Călugărul* lui Lewis, ori ca dom Claude Frolo, preotul malefic din *Notre-Dame de Paris* de Hugo, Fermin nutrește o pasiune sălbatică pentru una dintre enoriașele sale, frumoasa Ana Ozores, pe care încearcă s-o seducă sub pretextul perfecționării spirituale. Grație calității lui de duhovnic, Fermin e în măsură să supravegheze îndeaproape dorințele și gândurile tinerei femei, și atâta vreme cât aceasta trăiește liniștită lângă un soț prea bătrân pentru ea, iar insatisfacția erotică oferă un teren favorabil raporturilor sublimate, Fermin este fericit să-și ascundă pasiunea sub vălul unei prietenii marcate de spiritualitate. Virtutea, o învață el perfid, se definește ca echilibru al sufletului, iar ascetismul nu e singura cale de a o obține: muzica (așa cum ne asigură Sfântul Augustin), artele, contemplarea naturii, lectura unor opere filozofice și istorice înalță sufletul, conducându-l la sfințenie. Mai târziu, insinuează prelatul, devenind cu adevărat puternic, sufletul descoperă că distracțiile periculoase pot fi inofensive, chiar moralizatoare, și că prezența răului nu mai are nimic periculos.

Departe de a fi un Tartuffe încântat de perfidia sa, Fermin este torturat de remușcări, cu atât mai mult cu cât încercarea lui de a o seduce pe frumoasa Ana nu duce la nimic. Măgulită de prietenia unei persoane atât de cultivate, ea se ferește să-i mărturisească înclinația pe care o simte pentru Alvaro Mesia, don Juanul local, care-i va deveni apoi amant. După ce a risipit fără nici un rezultat atâtea comori de subtilitate teologică și

pastorală, Fermin descoperă, printr-o iscoadă plasată în casa Anei, că aceasta i s-a dăruit lui Mesia. Cuprins de furie, o denunță pe femeia adulteră pașnicului ei soț, îndemnându-l să-și apere onoarea. Bietul om își găsește moartea în duelul cu Mesia, amantul se retrage, iar văduva, dezonorată public din cauza duelului, sfârșește în sărăcie. În scena finală, Ana se întoarce la Fermin – trimisul Domnului – prin care speră să capete iertarea divină și să-și regăsească credința. Dar canonicul, sufocat de ură, abia se stăpânește să n-o sugrume. Efortul de a sublima iubirea eșuează, transformând căutarea idealului în pasiune distrugătoare: pentru că nu se poate împlini, dorința devine demonică.

Printre aceste opere, *Pasiunea Anei Ozores* este singurul roman care degajă o oarecare amărăciune, deși suntem departe de disprețul pentru urâțenia lumii, atât de izbitor la naturaliștii francezi. Ambiguitatea ironiei, nemiloasă și compătimitoare totodată, acceptarea curajoasă a mizeriei și a măreției omului, absența resentimentului sunt trăsături omniprezente ale realismului spaniol, datorate probabil situației speciale a Spaniei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și imaginii pe care o dobândea lumea atunci când era privită din această țară. Odinioară un imperiu care domnise peste jumătate din planetă, Spania își pierduse posesiunile, fără a se integra însă în noul sistem industrial și comercial care cucerea Europa. Un lucru era sigur: soarta civilizației nu urma să fie decisă în Spania. Această constatare, care ar fi putut fi izvorul unei profunde disperări, a încurajat în realitate o admirabilă distanțare atât față de idealurile moderne, cât și față de critica idealurilor arhaice, a căror dispariție sau supraviețuire nu aveau în nici un caz, în Spania, însemnătatea pe care o cunoșteau în țări mai avansate pe calea modernizării, Anglia și Franța. În schimb, spre deosebire de Rusia, unde întârzierea față de Europa Occidentală a avut tendința să dea naștere, la artiști și gânditori, resentimentului și mesianismului, Spania era destul de mândră de uriașa ei influență din trecut pentru ca ușoara ei întârziere să nu tulbure liniștea romancierilor. Astfel, în căutarea idealismului

modern, autorii spanioli au evitat de la bun început confruntarea dintre pozițiile extreme reprezentate de farmecul interiorității și de reducerea ființei umane la mediul ambiant.

Văzute din Spania, aceste versiuni contradictorii ale individualismului modern păreau amândouă plauzibile și suspecte, astfel că romancierilor spanioli nu le-a fost greu să respingă pretențiile individuale la autonomie, refuzând în același timp să reducă individul la influența mediului. Sintezei care, la Stifter, Fontane, Tolstoi ori George Eliot, era rodul unei reflexii aprofundate asupra opțiunilor existente, îi corespunde la Pardo Bazán, Galdós și Alas un compromis, la fel de inovator, între idealism și scepticism, între distanțare și empatie, între cruzime și tandrețe. În același timp sublime și ridicole, personajele romanelor spaniole aspiră la himera autonomiei cu o pasiune pe care cititorul nu poate să nu o respecte, deși nereușita ei nu-l surprinde. Înfrângerea celor mai nobile visuri este aici percepută drept lege ineluctabilă a vieții, tocmai pentru că imposibilitatea realizării lor e, ca să zicem așa, decisă de la început, iar protagoniștii își păstrează toată măreția ambițiilor, în ciuda eșecului lor atât de ridicol. Această fericire în disperare, această seninătate în nefericire sunt profund diferite de pesimismul flaubertian, ca și de individualismul mesianic al lui George Eliot.

NOTE

1. George Eliot, *Middlemarch*, ed. David Carroll, World's Classics, Oxford University Press, 1997, p. 3.
2. Lev Tolstoi, *Anna Karenina*, trad. Sylvie Luneau, vol. I, GF-Flammarion, 1988, p. 529; trad. rom. de M. Sevastos, Ștefana Velisar Teodoreanu și R. Donici, *Anna Karenina*, Ed. Univers, București, 1980.
3. Victor Chklovski, *Material i stil v romane L. Tolstogo „Voina i mir"*, Haga, Mouton, 1970 (1928), pp. 86-108.
4. Adalbert Stifter, *L'homme sans postérité*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Éditions Phébus, 1978, pp. 97-98.

5. Adalbert Stifter, *Brigitta*, trad. M.-H. Clément și S. Hass, Points, Fourbis, 1990 p. 84.
6. Theodor Fontane, *Avant la tempête,* trad. Jacques Legrand, Aubier, 1992, p. 518.
7. Theodor Fontane, *Effi Briest*, trad. Pierre Villain, în *Romans*, Bouquins, Laffont, 1981, p. 774; trad. rom. de Mara Giurgiuca, „Effi Briest", în *Opere alese*, EPLU, București, 1965, p. 423.
8. Theodor Fontane, *Cécile*, trad. Jacques Legrand, Aubier, 1994, p. 165.
9. Citatele sunt extrase din traducerea lui D. Ergaz: Fedor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1950; trad. rom. de Ștefana Velisar Teodoreanu și Isabella Dumbravă, *Crimă și pedeapsă*, EPLU, București, 1969.
10. Fedor Dostoïevski, *Les Démons*, trad. Boris de Schloezer, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1955, p. 425; trad. rom. de Marin Preda și Nicolae Gane, *Demonii*, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 508.
11. Eroii picarești povestesc despre ei înșiși, dar numai cititorului. Lazarillo, Moll Flanders, Roxana se confesează scriindu-și memoriile, însă dau dovadă de prudență și de discreție când e vorba să comunice apropiaților lor informații despre ei. Motivul acestei diferențe ține de faptul că, pentru *picaros*, imoralitatea este o armă în lupta pentru supraviețuire, pe când la Dostoievski ea este în cea mai mare parte a cazurilor o povară care imobilizează personajul în mocirlă.

Concluzia părții a treia

Ajuns în culmea gloriei în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, romanul fructificase rezervele de idealism moștenite de la îndepărtații săi predecesori, romanul elenistic și romanul eroic, prin intermediul prozei richardsoniene și rousseauiste. Măreția cosmică a eroilor din „etiopice", convertită în epoca vrajei interiorității în forță morală inflexibilă, s-a schimbat puțin câte puțin în cursul secolului al XIX-lea în simplă frumusețe interioară, deseori abia perceptibilă. De la Haricleea la Pamela, de la aceasta la Graziella, și de la ea la Cécile, eroina lui Fontane, perfecțiunea s-a retras treptat dar ineluctabil dinaintea exigențelor verosimilului, niciodată pe deplin satisfăcute. Pentru a face plauzibilă măreția sufletească, pentru a-i găsi un loc în universul experienței, romanele din secolul al XIX-lea au împărțit lumea în regiuni istorice, sociale și geografice, ale căror particularități fizionomice le-au descris cu admirabilă precizie. În romane, sufletul nobil se ivește din sânul acestor particularități, chiar dacă anumite epoci și locuri – timpurile eroice și ținuturile exotice – îi favorizează înflorirea, iar altele, epoca modernă, materialistă și prozaică, de exemplu, îl descurajează. Și, deși forța morală nu poate fi în nici un caz redusă la mediul unde apare, iar sufletul frumos se manifestă întotdeauna într-o oarecare măsură în opoziție cu ambianța socială și istorică, romanul, studiind cu atenție înrădăcinarea omului în propria comunitate, s-a văzut silit să-și modereze aspirațiile idealiste. Walter Scott și Balzac în prima jumătate a secolului, ca și George Eliot, Tolstoi, Fontane și Pérez Galdós în cea de a doua, au imaginat, fiecare în felul său, personaje totodată admirabile și imperfecte, înconjurate de o lume uneori ostilă,

alteori primitoare. La sfârșitul secolului, scriitorii care înclinau spre idealism se mulțumeau, așadar, să descrie fărâme de frumusețe interioară, la fel de plăcut de descoperit, dar la fel de evanescente ca razele soarelui străbătând cețurile Nordului. Doar romanul popular și câțiva romancieri-poeți, ocolind constrângerea veridicității, au perpetuat ideografia morală a idealismului vechi și modern, îndrăznind să imagineze personaje la fel de nobile și de puternice ca acelea glorificate odinioară de vechiul roman, medieval sau baroc.

Ca și cum această istovire interioară n-ar fi fost de ajuns, moștenirea idealistă a fost în continuare atacată din afară de tradiția scepticismului moral, tradiție care a preferat la început să întrebuințeze registrul comic, dar care a cunoscut după aceea numeroase succese în registrul grav. Detașarea ironică cu care Stendhal și Thackeray înfățișau nebunia pasiunilor își avea rădăcinile în tradiția picarescă și a dat permanent roade de-a lungul secolului, proza lui George Meredith și cea a lui Anatole France amintind la sfârșitul veacului că familia lui Fielding nu se stinsese. Evoluția prozei psihologice, de la Jane Austen la Henry James, aducea dovada că insuficiențele eului și inevitabilele sale erori în aprecierea vieții morale a aproapelui pot face obiectul unui studiu serios, chiar tragic, și care, pe deasupra, nu e total subordonat descrierii precise a particularităților sociale și istorice. Cât despre partizanii înrădăcinării omului în mediul său, partizani care, în secolul istoriei și al medicinei, dețineau o poziție avantajată, ei au rafinat cu răbdare reprezentarea naturii sociale a omului și a impulsurilor sale, atingând în acest domeniu o perfecțiune greu de depășit.

Consecința acestor dezvoltări a fost că, în ultima treime a secolului al XIX-lea, romanul a atins o remarcabilă stare de echilibru. Cu toată diversitatea opțiunilor la care subscriau diferiții romancieri (idealism, antiidealism, sinteză a celor două poziții), cititorul nu avea cum să nu fie frapat de uniformitatea formală a operelor lor. Rarii scriitori care, ca Henry James, își căutau propriul drum, o făceau pe răspunderea lor, iar aceste fărâme de originalitate nu tulburau deloc impozanta monotonie

a genului. În ceea ce privește invențiunea, că e vorba de operele lui Zola ori ale lui Fontane, de cele ale Fraților Goncourt, Tolstoi sau Pérez Galdós, personajele, mereu înrădăcinate în cadrul lor, se vedeau veșnic împinse în toate direcțiile, între imperfecțiunea și aspirațiile lor morale, între forța gravității și cea a harului. În privința stilului, acești autori erau cu toții extrem de atenți la detaliile istorice și sociale, având grijă să asigure atât veridicitatea dialogurilor, cât și imersiunea senzorială și afectivă a cititorului în universul personajului. Desigur că proporția se schimba de la un autor la altul, desigur că diferențele rămâneau perceptibile, adevărul e însă că aceste trăsături se regăseau în marea majoritate a romanelor și că, pentru a descoperi deosebirile, cititorul trebuia mai întâi să pătrundă adânc în operă. Ca și cum eficacitatea formulei descoperite cu atâtea eforturi, iar succesul echilibrului atent pus la punct între veridicitate și frumusețe interioară ar fi descurajat orice tentativă de înnoire, la sfârșitul secolului al XIX-lea forma romanului părea împietrită pentru totdeauna.

Partea a patra
ARTA DETAȘĂRII

CAPITOLUL VIII

Legături abolite, universuri insondabile

Romanul s-a lansat în aventura modernistă într-o perioadă care nutrea profunde îndoieli asupra înrădăcinării omului în comunitate și spera să inventeze și să pună în practică forme de viață în întregime inedite. Această speranță și consecințele vizibile ale acțiunii ei au creat noi forme ale imaginarului antropologic: desființarea legăturilor, comunitatea problematică și apoteoza lui Narcis.

Ideea abolirii legăturilor urmărea să o înlocuiască pe cea a naturalizării omului. În locul unei ființe produse și guvernate de condițiile naturale, istorice și sociale, individul este acum conceput ca independent de tot ce îl înconjoară. E de la sine înțeles că această independență nu e aceeași care, în vechiul roman, îi era asigurată individului-din-afara-lumii de alianța cu Providența, acum dispărută. Nu e vorba nici de eul autonom care, despărțit de lume, descoperă în interiorul său legea morală universală. Istoricismul și naturalismul din secolul al XIX-lea puseseră la îndoială unicitatea acestei legi și subliniaseră dependența ei față de trecutul cultural și biologic. Deși, la prima vedere, desființarea legăturilor ar părea să fie un fel de alienare, de fapt nu se poate vorbi de alienare decât dacă admitem necesitatea profundă a înrădăcinării omului, în raport cu care absența legăturilor dintre individ și mediul său e percepută ca o gravă lipsă. Or, noua viziune consideră această absență ca pe un punct de plecare, și nu ca pe o pierdere a unui paradis anterior. „Aruncat" în lume (după expresia lui Martin Heidegger, filozof care exprimă cu precizie neliniștea acestei perioade istorice),

omul nu se sprijină nici pe transcendență, nici pe o putere legislativă descoperită în sine, nici pe moștenirea istorică ori biologică. El este ființa chemată să se ia în stăpânire, fără ajutorul vreunui ideal normativ ce i-ar fi fost atribuit o dată pentru totdeauna.

În aceste condiții, raporturile omului cu comunitatea devin obiectul unei decizii personale. Din moment ce legăturile individului cu lumea care îl înconjoară nu sunt date dinainte, societatea în mijlocul căreia el se naște nu mai este cu adevărat a lui. Accesul la viața socială devine astfel extrem de dificil, și invers, respingerea lumii sociale și a convențiilor sale nu mai e un gest dramatic făcut în urma unor lungi deliberări, ci un drept elementar al fiecărei persoane. Protagonistul romanelor din secolul XX suferă adesea din cauză că este înconjurat de o comunitate inaccesibilă, dar în multe alte cazuri el se pronunță cu o ușurință demnă de invidiat în favoarea cutărui partid, cauze sau stil de viață. Aceste legături nu sunt date, nici măcar sugerate dinainte și, în aceste condiții, individul nu mai trebuie să fie constant sau fidel – cum era în idealismul vechi și modern –, ci doar *disponibil*. Uneori comunitatea la care el dorește să adere îl refuză cu încăpățânare, alteori și-l asociază, îl ține prizonier, ocazional îl persecută, dar în nici un caz ea nu reușește să-l asimileze, să-l integreze, astfel încât realitatea separării, fie că se cheamă excludere sau plecare, rămâne mereu primordială.

Asemenea lui Narcis, individul nu-și găsește adevărata bucurie decât în contemplarea propriului chip și în satisfacerea propriilor impulsuri. Pentru că și-a pierdut dorința de a privi la cei din jurul său, el se contemplă, se ascultă, acționează fără să se gândească, purtat de freamătul confuz al impulsurilor sale, pe care nici nu vrea, nici nu știe să le stăpânească. Fericit, el privește lumea ca pe un obiect oferit plăcerii sale; rănit, nu se întreabă cum ar fi putut evita suferința. Libertatea de a se inventa pe sine însuși pare la prima vedere totală, însă deoarece domeniul de atenție și de acțiune al individului se restrânge prodigios, iar presiunea impulsurilor ce scapă conștiinței nu face decât să sporească, sfera de acțiune a acestei libertăți este

abia perceptibilă. Nu e de mirare, așadar, să constatăm că formarea cuplului, în toată dificultatea sa normativă, nu se mai află în centrul de interes al romanului.

COTITURA ESTETICĂ

Secolul al XIX-lea se apropia de sfârșit când s-au făcut simțite primele semne ale revoltei împotriva ideii de înrădăcinare. Îndreptată în Franța contra lui Zola și a discipolilor săi, care concep omul într-o iremediabilă dependență față de mediu și de ereditate, această revoltă este, la început, departe de a dori să respingă cuceririle veridicității descriptive și ale imersiunii în mediul înconjurător, procedee care, după cum am văzut, ofereau romanului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea propria *lingua franca* artistică. După cum explică energic Durtal, personajul din *Là-bas*, de Huysmans (1891), naturaliștii, pe care totuși nu-i admiră decât prea puțin, au adus artei servicii de neuitat, „căci, în fine, ei sunt cei care ne-au scăpat de marionetele inumane ale romantismului și care au scos literatura din idealismul nerod și dintr-o foame de fată bătrână exaltată de celibat“[1].

Ceea ce atacă personajul lui Huysmans nu este metoda, ci degradarea artei naturaliste. Durtal observă iritat că, la discipolii lui Zola, arta uimitoare a maestrului a devenit „într-un jargon de chimie bolnavă, o etalare laborioasă de erudiție laică, o știință de contramaistru. […] Am ajuns la o artă atât de târâtoare și de plată, că aș numi-o bucuros cloportism“ (*Là-bas*, p. 34). Această degradare ascunde un întreg program, prin intermediul căruia apostolii pozitivismului își închipuie că pot „explica misterul [sufletului] prin bolile simțurilor“ (p. 36). Împinsă la limită, arta care se consacră studiului relațiilor de dependență dintre om și univers ajunge inevitabil să strivească umanitatea omului.

Pentru cei care se ridicau împotriva înrădăcinării idealului, era greu în primul moment să facă distincția între descoperirea unor căi noi și folosirea unor soluții deja existente. Astfel,

personajul lui Huysmans aspiră să redea sufletului și misterului său locul pe care îl merită, prin mijlocirea unui „naturalism spiritualist“ (p. 36), care ar asocia tehnicile veridicității puse la punct de Balzac, Flaubert și Zola cu studierea vieții interioare, iluminată de razele credinței creștine. În 1891, această cale fusese deja deschisă de Dostoievski, după cum știa bine Durtal. Huysmans însuși, în trilogia inaugurată de *Là-bas* și continuată cu *La drum* (1895) și *Catedrala* (1898), înțelegea să depășească naturalismul prin întoarcerea la religia catolică, întoarcere care îi permitea să afirme atât independența ultimă a oamenilor în raport cu mediul lor, cât și realitatea normei morale transcendente. Urmând exemplul lui Huysmans, numeroși romancieri, printre care se vor număra mai târziu discipolii francezi și englezi ai lui Dostoievski, s-au simțit liberi să mediteze la paradoxurile interiorității umane și la grijile ei nemateriale, fără să părăsească moștenirea realistă și naturalistă în totalitate, nici să revină la „idealismul nerod“ și la „pălăvrăgelile romanticilor“. Descoperirea creștinismului ca nucleu de rezistență în fața triumfului naturalismului nu a implicat, așadar, întoarcerea la farmecul interiorității: ca și religia creștină, antiidealismul era și el convins de imperfecțiunea omului, diferența fiind că, în loc să caute rațiunile ultime ale acestei imperfecțiuni în natura socială a omului și în efectele eredității, doctrina creștină le plasa în drama metafizică a căderii lui.

Întoarcerea la creștinism restituia independența individului, despărțindu-l în mod eficient de mediul său. Dar întrucât nu-i înapoia farmecul și demnitatea pe care i le conferise odinioară farmecul interiorității, insistența doctrinei creștine asupra decadenței morale a oamenilor nu-i putea atrage pe artiștii care aspirau la un cult mai viguros al individului. Acești artiști își puneau problema dacă este posibil să imaginezi un tip uman în egală măsură eliberat de legăturile sale lumești și de orice sentiment de insuficiență morală, fie că acesta ar traduce preocupările doctrinei creștine, fie că ar reflecta severitatea antiidealismului romanesc. O versiune a acestui tip uman fusese inventată, de altfel, în timpul romantismului sub numele de *dandy*.

Am constatat mai sus că, printre reacțiile provocate de farmecul interiorității morale, unul dintre cele mai fecunde a constat în glorificarea singurătății sufletelor nobile, care contemplă cu melancolie lumea oamenilor, ca și cum ar fi vorba de umbre proiectate de lanterna magică a imaginației lor, după expresia lui Werther, eroul lui Goethe. Cu Lovelace, seducătorul Clarissei, am observat apariția unui nou gen de Don Juan, care caută mai puțin plăcerea de a-și poseda victimele, cât pe aceea de a pângări idealul de puritate personificat de ele. Cu toate că aceste ființe fără scrupule sfârșesc prin a se pocăi, atâta timp cât se desfășoară intriga resortul care le face să acționeze este disprețul față de normă, însoțit de bucuria de a scăpa de constrângerile morale care guvernează societatea. Demonismul lor încă șovăielnic ia forme mult mai precise la ticăloșii grandioși din romanele gotice (Ambrosio în *Călugărul*, de exemplu) și din operele care le continuă în același spirit: *Frankenstein* de Mary Shelley și *La răscruce de vânturi* (1847) de Emily Brontë, romane ale căror eroi se răzbună cumplit pentru că au fost excluși din societatea oamenilor.

În ciuda trăsăturilor care îi diferențiază – blândețea lui Werther, cinismul lui Valmont, cruzimea lui Heathcliff –, aceste personaje trăiesc în afara moralei, din exces de delicatețe în cazul lui Werther, din exces de răutate la Lovelace, Valmont ori Heathcliff. Poate că nu greșesc dacă văd în dandy rezultatul unei îndrăznețe încrucișări între, pe de o parte, personajul romantic cu sensibilitate rafinată, dar incapabil de acțiune și, pe de alta, eroul cinic, chiar demonic, al cărui dispreț pentru societate distruge orice reținere morală. De la Werther, de la Hyperion, de la René (personajul lui Chateaubriand), un dandy ca Henri de Marsay din *Comedia umană* moștenește trista certitudine că el valorează infinit mai mult decât lumea mizerabilă care îl înconjoară; de la Lovelace și de la Valmont – eleganța și cinismul; și, fără îndoială, de la monstrul din *Frankenstein*, de la Heathcliff, de la Ambrosio – neobosita energie. În lipsa normelor morale, atitudinea dandy-ului față de lume reunește disprețul și arta delectării, răceala și dorința,

ostilitatea și pofta. Pentru dandy, doar eul e înzestrat cu realitate; universul și ceilalți oameni sunt priviți cu detașarea potrivită mai degrabă contemplării operelor de artă decât relațiilor cu semenii noștri.

Această detașare are profunde afinități cu estetismul, opțiune naturală pentru artiștii și gânditorii care resping naturalizarea idealului, fără a-și dori totuși să revină la romantism, și încă și mai puțin la religie. Asemenea unui dandy, estetul își arogă dreptul de a-și oferi ca obiect o lume care nu are valoare decât ca sursă de satisfacții personale, precum și dreptul de a-și inventa un destin a cărui reușită trebuie judecată doar în termeni non-morali. Parcursul intelectual al lui Nietzsche ilustrează caracterul inevitabil al acestei opțiuni: căci atunci când omul este reintegrat total în natură, iar libertatea e redusă la o formă a sălbăticiei, cum ar putea fi concepută umanitatea omului – dacă cineva s-ar mai ocupa de această chestiune – altfel decât identificând-o cu cheltuiala ludică a surplusului de vitalitate, fără alt scop decât cel estetic?

Afinitatea dintre dandism și estetism este ilustrată elocvent de romanul de tinerețe al lui Huysmans, *În răspăr* (1884), care își propune să respingă dogma înrădăcinării arătând că, prin alegerea unui mod de viață a cărui unică normă este plăcerea estetică, omul e capabil să-și inventeze propriul mediu și să țină la distanță orice influență exterioară. Estetul Des Esseintes, eroul romanului, întoarce spatele lumii și încearcă să creeze, cu obloanele închise, la lumina lumânărilor, o lume care nu depinde decât de rafinatele sale gusturi. Heteronomiei omului, descrisă în detaliu de romanul naturalist, estetismul din *În răspăr* îi opune o autonomie care își ia drept model libertatea imaginației artistice. Știind bine că nu poate guverna universul în numele legii morale, fiind în plus convins că societatea și natura conspiră pentru a-l supune, Des Esseintes își afirmă independența ducând o viață la fel de fantezistă și ruptă de lumea materială ca o operă de ficțiune.

Pentru a înțelege mai bine sensul și tentațiile acestei atitudini, să analizăm mai îndeaproape natura atitudinii estetice.

Desemnăm o experiență ca fiind estetică atunci când persoana care o trăiește pune între paranteze scopul ei specific și o apreciază doar ca sursă a unor satisfacții nonutilitare. Astfel, cel care mănâncă este liber fie să se concentreze asupra funcției naturale a acestui gest, care constă în a se hrăni, fără a fi atent la arta bucătarului care l-a preparat, fie dimpotrivă, să se concentreze asupra experienței estetice gustative procurate de felul de mâncare consumat, lăsând aspectul nutritiv pe plan secundar. Considerată în sine, atitudinea estetică posedă așadar o dimensiune *subiectivă*, pentru că se bazează pe libertatea subiectului de a privi lucrurile, acțiunile și stările de spirit dintr-un punct de vedere care le depășește scopul imediat, precum și o dimensiune *obiectivă*, dat fiind că atenția estetică apreciază calități care se află într-adevăr în lucrurile, în acțiunile ori în stările de spirit avute în vedere.

Or, comparată cu conduita practică, orientată clar către finalitatea lucrurilor și a comportamentelor, atitudinea estetică, în pofida dublei sale orientări, subiectivă și obiectivă, apare, pe drept sau pe nedrept, nuanțată de subiectivism, chiar de egocentrism. Mai ales atunci când atitudinea estetică e ridicată la rangul de normă de viață, un fel de convergență *a posteriori* se stabilește între ea și idealurile de comportament care minimalizează importanța normelor morale și a vieții în societate, convergență care deschide calea spre egoism și hedonism. Notez de asemenea că experiența estetică, datorită relativei sale independențe față de scopuri strict utilitare, este uneori revendicată ca model de salvare de către adversarii societății industriale moderne. Privind lumea cu uimirea (și distanțarea) datorată operelor de artă, poetul romantic și, mai târziu, estetul își exprimă disprețul pentru domnia valorilor utilitare, domnie pe care se presupune că o atitudine pur estetică față de lume ar putea-o curma.

În personajul dandy-ului se regăsește atât componenta antimodernă a estetismului, adică disprețul estetizant față de societatea industrială și liberală, față de egalitarismul ei de principiu, cât și componenta sa hedonistă, adică obiceiul de a considera

lumea ca pe o sursă de satisfacții individuale nesupuse cerințelor normei morale. Moștenitori ai orgoliului, răcelii și egocentrismului acestui gen de personaj, eroii romanelor antinaturaliste de la sfârșitul secolului al XIX-lea n-au nici grija succesului practic, nici cea a atitudinii morale, nici chiar a simplei corectitudini, ei se amuză jucându-se cu lumea în care trăiesc, căreia îi disprețuiesc bineînțeles meschinăria burgheză, și pe care o folosesc ca mijloc de glorificare a eului. Cultul eului, disprețul pentru societatea contemporană și elogiul atitudinii estetice față de lume sunt comune eroilor din *Omul liber* (1889), de Maurice Barrès, și ai primelor cărți de André Gide, *Tratatul lui Narcis* (1891), *Paludes* și *Fructele pământului* (1897), urmate îndeaproape de *Imoralul* (1902).

Adversar al determinismului social și psihologic, precum și al vechiului individualism bazat pe legea morală, Barrès pretinde să întemeieze o adevărată religie a eului, condimentată cu exerciții spirituale inspirate de cele ale lui Ignațiu de Loyola și destinate să ajute eul să se autoprețuiască. Pentru a te izola de lume, trebuie să știi să-i disprețuiești vulgaritatea și să te convingi de superioritatea vieții solitare. Acest gen de viață, al cărei unic scop este satisfacția individualității, se sprijină pe exaltare și pe sensibilitate: „PRIMUL PRINCIPIU: *Nu suntem niciodată așa de fericiți ca în exaltare.* AL DOILEA PRINCIPIU: *Ceea ce mărește mult plăcerea exaltării este analizarea ei.* [...] CONSECINȚĂ: *Trebuie să simți cât mai mult posibil analizând cât mai mult posibil*“[2]. Aprecierea trăirii privite în sine și fără referință la finalitatea ei practică neutralizează efectiv sensibilitatea morală, astfel încât „chiar emoțiile umilitoare, astfel transformate, pot deveni voluptuoase“. Voința de a dezvolta aceste principii în practica romanului îi lipsește însă lui Barrès, care se mulțumește, în *Dezrădăcinații* (1897), cu venerabila metodă a înrădăcinării. Personajele acestui roman cu teză sunt modelate de mediu, de cadrul social și regional, iar diversele lor tentative de a se elibera de acest determinism se soldează cu un eșec.

Gide este cel care a dat egocentrismului estetic prima sa expresie literară convingătoare. *Fructele pământului* dezvoltă

principiile lui Barrès și le transpune într-un stil liric și sentențios totodată. Se regăsește aici preeminența subiectului care contemplă lumea: „*Importanța* e să fie în felul cum privești tu, nu în ceea ce privești“[3], înlocuirea judecății morale cu intensitatea trăirii: „Făptuiește fără să *judeci* dacă fapta e bună sau rea. Iubește fără să-ți pese dacă e binele sau răul. Natanael, am să-ți împărtășesc înflăcărarea“ (*Fructele pământului*, p. 156), „Și dacă sufletul meu a prețuit cât de cât, a prețuit pentru că a ars cu mai mult zel decât altele“ (p. 10), și, la sfârșit de tot, cultul eului: „Nu te atașa în sinea ta decât de ceea ce simți că nu există nicăieri în altă parte decât în tine însuți și e creat de tine cu nerăbdare sau cu răbdare, ah! tu cea mai de neînlocuit dintre ființe“ (p. 166).

Intriga din *Imoralistul* ilustrează aceste maxime. Crescut ca să devină un intelectual, tânărul protagonist descoperă de-a lungul drumului puterea simțurilor: „senzația mea devenea la fel de intensă ca un gând“[4] și hotărăște să le urmeze impulsurile: „Alergam pe drumul care duce de la Taormina spre La Môle strigând, ca să o chem în mine: O nouă ființă! O nouă ființă!“ (*L'Immoraliste*, p. 399). Căsătorit cu o femeie frumoasă care îl idolatrizează, boala de plămâni îl obligă să se instaleze sub cerul blând al Algeriei, unde se îmbată de lumină și prietenii masculine. Datorită acestui regim și concursului generos dat de soția sa, Michel se vindecă. Cuplul se întoarce în Franța, unde artificialitatea vieții sociale îl dezgustă pe erou, cu atât mai mult cu cât prietenul său, Ménalque, care urăște morala și disprețuiește principiile, îl îndeamnă să caute o fericire unică, individuală, pe măsura lui. Tocmai atunci se îmbolnăvește soția lui Michel, după ce adusese pe lume un copil mort. Michel o privește: „Boala intrase în Marceline, locuia deja în ea, o însemna, o păta. Era un obiect stricat“ (p. 439). Ca să-și reîmprospăteze iubirea, perechea pleacă în străinătate, dar chemarea Algeriei cu frumoșii ei adolescenți îl îmbată pe Michel, iar starea soției sale se înrăutățește cu fiecare etapă a călătoriei. În pofida îngrijirilor pe care i le acordă soțul ei, Marceline vede că el o disprețuiește: „— Îmi dau seama, îmi spuse ea într-o

zi, îți înțeleg bine doctrina – pentru că acum e o doctrină. Poate că e frumoasă, – apoi adăugă mai încet, cu tristețe: dar îi dă la o parte pe cei slabi. — Așa și trebuie, am răspuns îndată, fără voia mea" (pp. 459-460). Sincer cu sine, atent să se formeze ca ființa cea mai puternică și de neînlocuit, protagonistul acționează „fără să judece dacă acțiunea este bună sau rea", măturând din cale toate piedicile, inclusiv nevoile persoanelor față de care trecutul îi impune unele datorii.

*

Într-un al doilea sens, termenul „estetism" nu mai desemnează o atitudine a eului față de lume, ci reprezintă promovarea artei la rangul de activitate umană demnă de interes. Specialitate romantică, religia artei a fost concepută pentru a contrabalansa exigențele rațiunii utilitare, fie asigurând – în versiunile sale optimiste – unitatea simbolică a universului uman, fie – în versiunile sale pesimiste – permițând ființelor de excepție să evadeze din conflictele insolubile care sfâșie acest univers. Ridicând poezia și muzica la rangul de modele, în virtutea capacității lor de a exprima esența universului fără a recurge la gândirea conceptuală, religia artei îi învață pe adepții ei că observarea atentă a realității exterioare este o amăgire care-l îndepărtează pe artist de adevărata sa vocație, aceea de a dezvălui comoara poetică a lumii resimțită spontan de individ.

În decursul secolului al XIX-lea, religia artei și-a extins treptat influența, pentru a atinge culmea entuziasmului în scrierile lui John Ruskin și în romanul *În răspăr* de Huysmans, *Marius epicureanul* (1885), de Walter Pater, *Mont Saint-Michel și Chartres* (1904), de Henry Adams. Pentru acești autori, vocația artistică, ce ocupa de o bună bucată de vreme un loc privilegiat în proza romantică, realistă și naturalistă (la Hoffmann, Balzac, Nerval, Keller, Zola), devine de acum înainte singura cale capabilă să ofere o formă de mântuire individuală și de adăpost colectiv sufletelor rătăcite într-o lume de neînțeles și totodată rupte de transcendența divină. Acest gen de mântuire

face obiectul romanului *În căutarea timpului pierdut* (publicat între 1913 și 1927), de Proust, lungă istorisire a aventurilor unui suflet care, descoperindu-și cu disperare ruptura de restul lumii, reușește să obțină un fel de depășire a suferințelor sale dedicându-se creației artistice.

Spre deosebire de Gide, pentru care egocentrismul senzualist se opune atât tradiției profunzimii psihologice, cât și celei a observației sociale – căci în concepția lui Gide, odată descoperite frumusețea și plăcerea senzuală, severitatea moralei și constrângerile de ordin sociologic dispar ca de la sine –, Proust folosește toate subtilitățile tradiției morale și sociologice, zugrăvind portrete la fel de nuanțate ale sufletului și ale societății ca și cele realizate de autorii din secolele al XVII-lea și al XIX-lea. Se aud încă foarte clar la Proust ecourile vechii meditații asupra singurătății și a izolării, meditație practicată de nuvela tragică; poate fi descoperită, de asemenea, moștenirea romanului din secolul al XIX-lea și reflecția asupra naturii sociale a omului.

Protagoniștii din *În căutarea timpului pierdut*, începând chiar cu Marcel, personajul principal, par să descindă la prima vedere din personajele nuvelei serioase și tragice din secolul al XVII-lea, în versiunea sa augustiniană. Ca și ele, Swann și Marcel cad pradă unor pasiuni degradante, cărora nu le înțeleg nici originea, nici semnificația. A te îndrăgosti de o persoană așa de nesărată, de imperfectă și de prefăcută ca Odette ori Albertine este o nenorocire misterioasă, imposibil de diagnosticat, asemănătoare din multe puncte de vedere cu nebunia curiosului imprudent la Cervantes ori cu pasiunea pe care Nemours i-o inspiră principesei de Clèves în romanul doamnei de La Fayette. În *Manon Lescaut*, Prévost simțise ce e sfâșietor într-un asemenea atașament, însă, conformându-se psihologiei clasice, el explica iubirea cavalerului Des Grieux prin perfecțiuni pe care ființa iubită le poseda efectiv, perfecțiuni care, dacă ar fi fost favorizate de prosperitate ori de singurătate, ar fi putut sfârși prin a învinge defectele ei. În schimb la Proust, departe de a fi reflectarea calităților ființei iubite,

dorința, stârnită de inaccesibilitate, provoacă la îndrăgostit un fel de slăbiciune intelectuală care îl împiedică să observe trăsăturile de caracter și adevăratele ei intenții. Nu-l înțelegem pe celălalt decât atunci când ne e indiferent, pare a spune romanul lui Proust.

În plus, tot ca personajele din nuvelele citate, protagoniștii proustieni nu se cunosc pe ei înșiși, neștiind să cântărească nici tenacitatea, nici viclenia propriilor pasiuni. Swann în *O iubire a lui Swann*, ca și Marcel în *Prizoniera*, își închipuie că liniștea care însoțește posedarea ființei iubite ar fi un semn sigur de potolire, dacă nu chiar de dispariție a iubirii. Ajunge o clipă de îndoială, umbra unei gelozii retrospective, pentru ca pasiunea să izbucnească din nou cu o neașteptată violență. În aceste condiții, să se vadă părăsiți de obiectul pasiunii este cea mai mare tragedie care li se poate întâmpla îndrăgostiților, tocmai pentru că această părăsire reînvie o dorință care nu mai are alt motiv de a exista. Aflând de plecarea Albertinei chiar în ziua când se credea destul de puternic ca să poată rupe cu ea, Marcel, în culmea disperării, e mirat de „intervalul uimitor între oboseala pe care i-o inspira cu o clipă în urmă și nevoia furioasă de a o avea înapoi“[5]. A iubi în felul acesta înseamnă să fi pierdut orice măsură comună cu aproapele, orice reper care le permite oamenilor să-și orienteze legăturile cu semenii lor. Amintirea lui Werther nu e departe: incapabil de a avea cea mai mică influență asupra obiectului pasiunii sale, îndrăgostitul este paralizat, la Proust, de imposibilitatea de a se măsura cu ceea ce se află în afara lui. Rezultă de aici adevărate crize de solipsism, atât de bine subliniate de lungile pasaje introspective ale operei.

În romanul proustian, vanitoșii sunt supuși aceluiași gen de nenorociri și suferă eșecuri asemănătoare. În privința vieții în societate, Proust nu gândește altfel decât Doamna de La Fayette, Doamna de Villedieu și Saint-Réal: lumea bună fiind guvernată de iluzii, dorința de a face parte din ea ne orbește și, cu toate că ne lasă la discreția celor pe care vrem să-i impresionăm, în realitate ne împiedică să le înțelegem sentimentele și motivațiile. Și, ca la Balzac ori la Flaubert, descrierea

proustiană a actorilor care se zbuciumă pe scena lumii nu se mulțumește să dea o lecție morală în sens general, ci se oprește îndelung asupra efectelor exercitate de înrădăcinare, asupra amănuntelor fizionomiilor și conduitei individuale, fie că e vorba de cele afișate de membrii diferitelor clase sociale (vechea aristocrație, burghezii protectori ai artelor, mica burghezie pariziană sau provincială) ori de comportamentul indivizilor aparținând minorităților mai greu de clasificat (artiștii mondeni, evreii dornici de asimilare, homosexualii). Limbajul, gesturile, subtila rețea cauzală care conduce dorințele și comportamentele, integrându-le, de bine, de rău, în cadrul social în care se potrivesc, sunt descrise cu o minuțiozitate neegalată, ca și cum psihologia fină a pasajelor introspective ar avea nevoie, pentru a ieși bine în evidență, să fie inserată într-o lume de o veridicitate socială și perceptivă incontestabilă.

E adevărat însă că personajele lui Proust nu pot fi reduse la cadrul înconjurător, pentru simplul motiv că ele nu ajung niciodată să se instaleze cu totul în acest cadru, nici să-l perceapă ca aparținându-le efectiv. Tot așa cum îndrăgostitul proustian e când plictisit de ființa iubită, când înnebunit de dorința de-a o avea, snobii din *În căutarea timpului pierdut* (Legrandin, printre atâtea alte exemple) oscilează între afirmarea indiferenței față de lumea bună și pofta sălbatică de a fi primiți în ea. Invers, cei doi Verdurin, snobii antisnobismului, creatori ai unui cadru social ce nu are multă vreme altă justificare decât pe aceea a ambiției lor, se străduiesc să le facă servicii prietenilor care le frecventează seratele, numai pentru ca aceștia să accepte un soi de servitute voluntară a mondenității, angajându-se să refuze frecventarea celorlalte saloane. Și așa cum, pentru a înțelege comportamentul îndrăgostiților în roman, e suficient să poți răspunde la întrebarea „Cine îi este indispensabil cui?“, întrebarea cheie a înaltei societăți proustiene (atât de bine formulată de Vincent Descombes în al său *Proust*[6]) este „Cine e invitat la cine?“, tocmai pentru că la Proust nimeni nu se simte niciodată întru totul la locul lui în lume.

Ceea ce se datorează propriei epoci în această operă nu este, așadar, nici examinarea la rece a cursei întinse oamenilor de viața mondenă, nici aceea a chinurilor geloziei fără dragoste – cu toate că această temă și-a găsit în Proust primul specialist de anvergură –, ci conștiința unei separări iremediabile între suflet și lumea în care e aruncat, o separare cu atât mai gravă cu cât nimic nu poate să-i atenueze efectele. Întrucât nici divinitatea, nici legea morală nu-i protejează pe îndrăgostiți, iubirea personifică la Proust neliniștile unei singurătăți ce nu poate fi depășită. Și pentru că actorii a căror viață interioară e privită cu atenție (Swann și Marcel) sunt printre cei mai fragili și vanitoși dintre toți, nici un protagonist nu are autoritatea să facă ordine în lume și deci să-i pună la respect pe cei răi și ipocriți. Câteva personaje, bunica și mama lui Marcel și, abia întrezărit, compozitorul Vinteuil scapă, datorită bunătății lor naive, de vârtejul amoros și monden, fără să fie însă cu totul la adăpost de răutatea oamenilor. Dar aceste ființe, care rivalizează în grație și distincție cu cele din narațiile lui Stifter ori Fontane, nu trăiesc, ca să zicem așa, pe deplin, deoarece nu cunosc chinurile dorinței și ale ambiției, angoasele despărțirii, amărăciunea nemărginirii.

Problema pe care și-o pune fără încetare naratorul de-a lungul romanului este cum am putea scăpa de această suferință, de care nici invocarea instanțelor ordinii morale nu ne-ar putea cruța. Un început de răspuns îi este oferit cititorului, la începutul imensului roman, în episodul madlenei, care surprinde capacitatea oamenilor de a păstra în memoria lor adâncă parfumul trecutului, pentru a-l redescoperi mai târziu. Acest parfum, care este pentru Proust infinit mai prețios decât falsa fericire produsă de satisfacerea trecătoare a dorinței erotice ori a ambiției mondene, nu e însă imediat la îndemâna oricui se emancipează de morala și de regulile sociale, cum era cazul la Gide. Parfumul vieții nu apare, ne spune Proust, decât atunci când rememorarea este involuntară: astfel, madlena pe care naratorul o înmoaie în ceai, așa cum făcea odinioară la mătușa sa Léonie, reînvie – din întâmplare și mulți ani mai târziu – ecourile fericirii din copilărie. Extazul provocat de madlenă

e în același timp spontan, pentru că e provocat de amintirea involuntară a unei senzații nedefinite, și calculat, fiindcă senzația de împlinire căreia îi dă naștere împrospătează impresii deja acumulate și păstrate în adâncurile memoriei, ceea ce dă acestei împliniri o strălucire inactuală și retrospectivă. Numai în intimitatea individului răsare, neașteptată, prospețimea poetică a lumii, astfel încât cel mai insignifiant moment trăit poate produce, în chip surprinzător, revelația fericirii.

Și totuși, oricât de prețioasă ar fi ea, redescoperirea involuntară a fericirii ascunse în memorie nu e în stare să vindece sufletul de singurătate. Dincolo de această fericire trecătoare, se întreabă naratorul, există oare un mijloc mai durabil de a scăpa de artificiul și sărăcia condiției umane? De a depăși granițele eului? De a găsi o lume comună? Sfârșitul romanului ne arată că, după părerea lui Proust, adevărata eliberare o dă arta : dacă e adevărat că accesul direct la plenitudinea trăirii li se refuză oamenilor, ei o pot regăsi în literatură, care nu e altceva decât „viața descoperită și în sfârșit lămurită“[7]. Printr-o paradoxală răsturnare specifică estetismului, literatura, care este „singura viață [...] realmente trăită“, îi vindecă pe oameni de durerea de a fi incomensurabili cu lumea. În virtutea asocierii intime a stilului cu viziunea, literatura aduce „revelația, imposibilă prin mijloace directe și conștiente, a diferenței calitative în privința felului în care ne apare lumea, diferență care ar rămâne secretul veșnic al fiecăruia, dacă n-ar exista arta“ (*Le temps retrouvé*, p. 474). Înțelegând la sfârșitul romanului că adevărata sa vocație este creația artistică, naratorul găsește calea spre salvarea individuală – căci arta îl eliberează pentru totdeauna din cercul suferinței –, în numele vechiului vis romantic care îi împăca pe oameni sub semnul artei.

APOTEOZA STILULUI ȘI MARTIRIUL EULUI

Estetismul în forma sa proustiană este reprezentativ pentru abolirea legăturilor dintre eu și lume: *În căutarea timpului pierdut* consideră câștigată, pe de o parte, absența oricărei

instanțe de ordin moral, indiferent dacă aceasta scaldă în lumina sa universul concret ori animă doar interiorul sufletelor, dar afirmă, pe de altă parte, imposibilitatea de a reduce ființele umane la mediul căruia îi aparțin. În atmosfera creată de dispariția idealismului moral, desființarea legăturilor e trăită de protagoniștii proustieni sub semnul unei suferințe neîntrerupte. În romanul proustian, cauzele acestei suferințe sunt identificate cu vanitatea și gloria deșartă, ca în nuvela clasică. Forța morală care, conform tradiției, ar trebui să le poată neutraliza, le lipsește în mod evident personajelor lui Proust și doar arta sau vocația artistică sunt în stare să le elibereze, deoarece numai ele permit oamenilor să guste adevărata savoare a vieții. O artă literară apropiată de poezie și de muzică, evocând neobosit trăirea momentană, învârtind caleidoscopul celor mai fugitive senzații și stări de spirit, anunță superioritatea vieții recreate de literatură față de suferința atroce a existenței reale.

Mergând în același sens, *Ulise* (1922) de James Joyce propune o versiune și mai sumbră a desființării legăturilor dintre oameni și lume, exprimând-o într-un limbaj încă și mai bogat decât al lui Proust. Și protagoniștii din *Ulise* rămân străini de lumea în care trăiesc, dar, spre deosebire de *În căutarea timpului pierdut*, suferințele personajelor din *Ulise* nu reprezintă atât rezultatul pasiunilor chinuitoare, cât al epuizării pasiunii, chiar al unei adevărate neputințe morale, care le influențează și gesturile, și gândurile. Hărțuiți de regrete, remușcări și ezitări, încercând fărâme de dorință prea slabe pentru a le împinge la acțiune, incapabile de a urmări un scop precis, aceste personaje rătăcesc prin Dublin fără să înțeleagă prea bine motivele care le împiedică să acționeze. Istoria povestită pe cele aproximativ șapte sute de pagini ale romanului se reduce la un număr mic de fapte, având toate loc în aceeași zi, ca și când intriga – adică reprezentarea unui destin – n-ar avea decât o minimă importanță, adevărata semnificație mimetică a operei fiind evocarea trăirii în orbitoarea sa prezență.

Ambii protagoniști, Leopold Bloom și Stephen Dedalus, sunt obsedați de pierderea unei ființe dragi – mama, în cazul lui Dedalus, și un copil mort cu mai mulți ani în urmă – în

cazul lui Bloom. De la dispariția acestuia, Bloom nu mai reușește să aibă raporturi conjugale cu soția sa, frumoasa Molly. Dedalus nu poate uita că și-a jignit mama pe patul morții, când dorința ei cea mai mare ar fi fost să-l vadă reîntors la religia copilăriei sale. Bloom, care își bănuiește soția de infidelitate, are motive să creadă că ea plănuiește să-și primească amantul acasă chiar în acea zi. Neștiind prea bine ce atitudine să ia și neavând curajul să-i surprindă pe cei doi în flagrant delict, Bloom cutreieră orașul, umblând de colo-colo prin birouri, prin parcuri și prin cârciumi. Drumul său se încrucișează cu al lui Dedalus, pe care îl duce acasă beat mort, după un chef într-o cârciumă din Dublin. Ajuns acasă la el prea târziu pentru a mai descoperi și pedepsi adulterul, Bloom se culcă lângă nevasta care doarme în patul conjugal. Un lung monolog al lui Molly, întinsă lângă soțul ei, servește de epilog romanului.

Exactitatea și caracterul complet al reprezentării este fără îndoială cea mai importantă ambiție a romanului. Fidelă, din acest punct de vedere, tradiției antiidealiste, proza lui Joyce reunește două componente: pe de o parte, un fel de arhinaturalism atent la infinitatea de amănunte frapante care solicită percepția umană, pe de altă parte, reproducerea celor mai mărunte imagini, impresii și fragmente de gânduri care alcătuiesc fluxul conștiinței. Într-un anume sens, Richardson realizase deja în *Pamela* o asemenea asociere, alternând descrierile scrupuloase de decor cu notația celor mai mărunte impresii trăite de eroină. Redescoperind această tehnică, Joyce îi adaugă precizia și verva observației, așa cum le-au practicat Zola ori Frații Goncourt și, profitând de asemenea de minuțiozitatea lui Henry James atunci când notează stările de spirit și acțiunile reflexe ale personajelor, autorul lui *Ulise* generalizează la viața interioară grija meticuloasă cu care naturalismul descria viața socială. Aceste procedee sunt relativ vechi, dar nouă și surprinzătoare este la Joyce proliferarea, chiar triumful detaliilor la prima vedere inutile: în timp ce, de la Richardson la naturalism, notațiile senzoriale sau psihologice, beneficiind mereu de un relief ușor de observat, au ca scop principal să-l orienteze

pe cititor în înțelegerea mediului, a istoriei și a tezei morale, astfel încât anecdota și lecția să-i rămână mereu prezente în minte, în *Ulise* sărăcia evenimentelor nu justifică în nici un moment prin ea însăși bogăția extraordinară a notațiilor.

Abundența detaliilor și inutilitatea lor, sub aspect narativ, sunt frapante mai ales în redarea fluxului conștiinței personajelor. Departe de a se mulțumi, asemenea romancierilor clasici și realiști, să rezume într-o terminologie morală deliberările interioare ale personajelor, Joyce prezintă cititorului multitudinea de idei, de amintiri, de locuri comune și frânturi de fraze ce se presupune că izbucnesc în mintea personajului:

„Birje. Bloo.
Bum pe coarde disonante. Când iubirea soarbe. Război! Război! Timpane.
O pânză! Un voal vălurind pe valuri.
Pierdut. Sturzul fluid fluierând. Totul e pierdut acum.
Corn. Cocoarne.
Când a văzut întâi. Vai mie!
Clipocire vâscoasă. Zvâcnire mustoasă.
Ciripitoare. O, ademenire. Ispititoare.
Martha! Vino!
Clapclop. Clipclap. Clapiclap.“[8]

Acest pasaj, care continuă pe numeroase pagini, reprezintă oare, așa cum s-a susținut, mișcarea spontană a gândirii? Nimic nu ne obligă să acceptăm această teză, nici să acordăm cea mai mică importanță eventualei ei validități: ceea ce vrea Joyce să facă prin intermediul acestor scamatorii verbale este, fără îndoială, să copieze demersul gândirii trăite, dar și, mai ales, să descopere în el o bogăție de imagini și o libertate de invenție comparabile cu cele specifice poeziei. Muzical mai degrabă decât descriptiv, mai mult poetic decât referențial, limbajul din *Ulise* speră să trezească, prin magia focurilor sale de artificii, emoții difuze, necunoscute, amețitoare.

Așa se face că, de-a lungul acestui text diafan și luminos, deliberarea interioară se fărâmițează într-o miriadă de stări de spirit, comparabile numeric cu mulțimea nuanțelor de culoare din tablourile impresioniste, a căror contribuție la efectul general, reală totuși, rămâne în fiecare caz aproape imperceptibilă. În *Ulise*, spiritul oamenilor, deși abundă în imagini și asocieri insolite de idei, suferă de o impresionantă carență deliberativă, carență provocată poate chiar de vârtejul căruia îi dau naștere aceste imagini și asocieri. Prin urmare, cititorul, acordând atenție numeroaselor notații a căror înlănțuire lirică alcătuiește discursul interior al personajelor, ajunge fără a-și da seama să găsească plauzibilă uimitoarea lor neputință de a acționa.

După Joyce, această neputință nu are leac. Arta, care la Proust elibera omul de constrângeri, servește aici la evidențierea, și nu la depășirea lor. Rămânând exterioară destinelor prezentate, arta le semnalează de două ori lipsa de sens. O face, mai întâi, prin raportarea continuă la *Odiseea* lui Homer, ale cărei diferite episoade explică gesturile neraționale și gândurile dezordonate ale personajelor joyceene, subliniind în același timp micimea celor din urmă. Astfel, Bloom personifică un Ulise laș și nehotărât care nu-și părăsește niciodată Ithaca, Molly e o Penelopă necredincioasă, Dedalus, un Telemah părăsit de zei. Forța invizibilă a mitului orientează mișcările, haotice la prima vedere, ale acestor indivizi, dar întrucât ei nu dispun de această cheie, care ține de o istorie cu originea pierdută în noaptea timpurilor, semnificația secretă a propriilor frământări le scapă. Doar autorul și comentatorii avizați înțeleg că măreția epopeii este aici răsturnată în deriziune și că eforturilor încununate de succes ale eroului homeric pentru a-și regăsi familia și patria le corespunde aici eșecul umilitor al lui Bloom și Dedalus, aflați în căutarea unei adevărate patrii și a unei adevărate familii. Apoi, forța scriiturii se desprinde la rândul ei de istoria povestită, pe care nu o mai servește, ci o supune propriilor sale nevoi. În *Ulise*, nu efectele de stil luminează universul fictiv, ci acestuia din urmă îi revine sarcina de a sluji jocurile infinite ale formei, astfel că focurile de artificii ale unui stil mereu strălucitor ajung

să pună în umbră frânturile de conflict povestite în roman. Opera contrazice deliberat toate așteptările cititorului, silindu-l, prin reînnoirea neîntreruptă a surprizei, să aprecieze virtuozitatea artistică a autorului. În conformitate cu doctrina estetismului, splendoarea artistică rămâne adevăratul scop al acestei opere.

Așadar, Joyce inovează aplicând minuțiozitatea naturalistă la prezentarea vieții interioare a personajelor, eliberând stilul de subordonarea față de istoria povestită și organizând opera în jurul unei armături mitice în același timp invizibile și exterioare. Înseamnă oare că răspunsul pe care el îl dă vechii întrebări a romanului: „Suntem oare acasă în lumea asta?" are mai puțină pertinență decât inventivitatea formală a autorului? Desigur, Joyce este mai degrabă celebru pentru abilitatea stilistică decât pentru profunzimea psihologiei sale. Și totuși, cititorul răbdător (iar în cazul de față răbdarea ajunge să se apropie de eroism) descoperă că bogăția extremă a stilului are drept scop să sublinieze, printr-un enorm efect de antifrază, ciudățenia unei lumi ai cărei locuitori i se supun fără s-o înțeleagă.

*

Scriitorii care, după Joyce, au continuat să-și prezinte personajele prin intermediul fluxului conștiinței, au urmat două căi divergente: unii au preferat să accentueze tema solitudinii (Virginia Woolf în Anglia, Faulkner și discipolii săi în America și, mai târziu, Samuel Beckett în Franța), în timp ce alții, deși interesați de invenția formală, au încercat să imagineze o reintegrare a individului în comunitate (Alfred Döblin).

În primul caz, suprimarea legăturilor dintre om și lume (în absența simultană a unei instanțe de apel transcendent și a unei interiorități fermecate) exercită o influență distrugătoare asupra individului, diminuându-i energia (ca în *Ulise*) și slăbindu-i reflexele morale. La Virginia Woolf, de exemplu, personaje care aparțin aceleiași familii și își petrec viața împreună se poartă ca și cum în realitate ar gravita pe orbite perfect străine unele

de altele. Specialitatea Virginiei Woolf fiind povestirea la persoana a treia a gândurilor diferitelor personaje, această tehnică, mai puțin șocantă decât secvențele de exclamații, imagini și fraze incomplete lansate de personajele lui Joyce, sugerează o situație în care fiecare individ rămâne prizonierul îngustimii propriei sale percepții și nu ajunge să înțeleagă decât o infimă părticică a lumii. În interiorul acestei parcele, ceilalți indivizi, chiar aceia a căror existență ar trebui să însemne mult (soți, prieteni, copii), nu ocupă de fapt decât un loc cu totul marginal, și nu sunt observați decât cu un soi de surpriză amestecată cu o ușoară repulsie. Întrebările secrete cărora li se subordonează reflecțiile personajelor woolfiene, chiar cele mai generoase și admirabile, ca doamna Ramsay din *Spre far* (1927), sunt „de ce există ceilalți?" și „de ce viețile lor se împletesc cu a noastră?". Doar o serie de manevre complicate și tăcute (cum sunt cele care țin de nivelul anecdotic al romanelor Virginiei Woolf) le permite acestor indivizi să ocolească piedicile pe care prezența celor apropiați le seamănă în drumul lor.

La Faulkner, izolarea protagoniștilor este și mai cumplită. În romanele sale, scena și conținutul acțiunii nu pot fi reconstituite decât indirect, pornind de la perspective individuale în care discursurile interioare amestecă lamentația eului rănit și șoapta amenințătoare a dorințelor nesatisfăcute. Nevrotici, psihopați, arierați mintal populează această lume, defectele și bolile lor psihice simbolizând singurătatea umană și granițele interpersonale care o fac imposibil de depășit. În *Zgomotul și furia* (1929), subiectul (căci, la fel ca în *Ulise*, romanul nu are propriu-zis o intrigă) este de neînțeles la prima lectură. Doar o frecventare ulterioară sau comentariile criticilor specializați îi permit cititorului să întrevadă o anume convergență între cele patru monologuri poetice care compun romanul și să înțeleagă măcar aproximativ legăturile ce îi unesc între ei pe tânărul Quentin, frumoasa Caddy, pe care el o iubește cu o dragoste incestuoasă, restul familiei Compson și Benji, imbecilul care nu supraviețuiește decât datorită imensei bunătăți a servitorilor negri. Emanciparea textului romanului în raport cu istoria

povestită își atinge aici culmea: nimic sau aproape nimic din interminabilele dialoguri la care Benji asistă fără să le înțeleagă, nimic sau aproape nimic din divagațiile lui Quentin ori din raționamentele prea subtile ale lui Jason nu face acțiunea să înainteze, încât cititorul are dreptul să se întrebe dacă expresia „a face acțiunea să înainteze" mai are vreun sens în universul acoperit de cețuri toride al romanelor lui Faulkner. În plus, tot ca în *Ulise*, dialogurile, reflecțiile și amintirile prezentate în text – prin intermediul conștiințelor individuale care ocupă succesiv primul plan al scenei – nu slujesc inteligibilitatea generală a povestirii, ci se etalează ca un soi de materie narativă primară, din care cititorul ingenios va ști, de bine de rău, să deducă subiectul cărții.

De altfel, bine cunoscuta distincție critică dintre *a spune* (sau *a povesti*) și *a arăta* (sau *a pune în scenă*) nu coincide întru totul cu cea care diferențiază romanele *elaborate* cu grijă, în care materia narativă a fost deja decupată și curățată de uscături, pentru ca istoria să fie clar lizibilă, și romanele *în stare brută*, ca *Ulise* ori *Zgomotul și furia*, în care ample porțiuni de materie narativă sunt prezentate cititorului ca atare, fără să fie prelucrate. Aceste narații în stare brută, care sunt aplaudate de obicei ca o victorie a scriiturii moderniste, continuă într-un anume fel eforturile romanului din secolul al XIX-lea de a se ancora în observația pură și de a elimina pe cât posibil reflecțiile abstracte și generalizările de ordin moral. Întrucât oamenii trăiesc fără să aibă nevoie de comentariul unui autor, narațiunile „în stare brută" se mulțumesc să prezinte trăirea imediată a personajelor fără să-i adauge comentarii. În același timp, această formă de narație exemplifică, cel puțin în operele lui Joyce, Woolf, Faulkner și ale discipolilor lor, tendința romanului modernist de a se apropia de poezie și de muzică, de a rivaliza cu lirismul și acuitatea lor senzorială.

Observația pură, opusă comentariului autorului, precum și evocarea lirică și imediată, opusă elaborării conceptuale, se regăsesc în egală măsură în romanul american din secolul XX, a cărui importanță constă în a fi dezvoltat potențialul acestei

opțiuni în toată bogăția sa. Alături de filonul liric captat de romanele lui Faulkner, arta de a arăta și a nu face altceva decât a arăta dă sens operelor lui Ernest Hemingway, John Steinbeck, Raymond Chandler și ale atâtor alți maeștri ai conciziei și ai prozaismului bine temperate.

Samuel Beckett, precum și reprezentanții Noului Roman francez de după război (Michel Butor, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute și Claude Simon) au continuat și ei să dezvolte, uneori cu succes, atât potențialul liric al narației în stare brută, cât și arta observației pure, tehnici pe care le-au folosit pentru a reprezenta stările marginale ale conștiinței, tropismele, automatismele lingvistice și poezia umilă a unui cotidian trăit cu greutate și greu de recunoscut.

REZISTENȚA FAȚĂ DE ESTETISM

În căutarea timpului pierdut reprezintă versiunea nouă a despărțirii dintre *eu* și lume – și prin aceasta merge în aceeași direcție ca romanele lui Joyce și ale discipolilor săi –, însă spre deosebire de autorul lui *Ulise*, care consideră această separare ca pe un verdict fără drept de apel al destinului, Proust are în vedere și o procedură menită să anuleze acest verdict. Tentativa nu e unică, iar reflecția asupra salvării individuale în condițiile suprimării legăturilor se află în centrul multor romane din secolul XX, în special cele ale lui Alfred Döblin, Robert Musil și Thomas Mann.

Din punct de vedere tehnic, *Berlin Alexanderplatz* (1929), capodopera lui Döblin, amintește de stilul joycean prin utilizarea unei forme de stil indirect liber presărat cu imagini, expresii orale și argotice, ecouri din șansonete, din reclame publicitare și din titluri de ziar. Spre deosebire de *Ulise* însă, în romanul lui Döblin autorul își păstrează întreaga forță retorică și toate responsabilitățile interpretative în ce privește istoria povestită. El este acela care, la începutul cărții, anunță subiectul,

cu un ton pe jumătate solemn, pe jumătate burlesc, care sună în același timp ca un prolog moralizator și ca prezentarea unui număr de musical: „Aceasta este cartea lui Franz Biberkopf, odinioară lucrător la drumuri și hamal la Berlin. Care tocmai a ieșit din închisoarea unde îl băgaseră niște povești mai vechi. Se găsește la Berlin și de acum înainte vrea să fie cinstit. La început, totul o să meargă bine. Dar cu timpul [...] el va fi aruncat în luptă împotriva unui lucru imprevizibil și care, venit din afară, seamănă cu Fatalitatea“[9].

Franz Biberkopf, continuă autorul, pare să piardă această bătălie. Însă, „înainte de înfrângerea sa definitivă, împrejurări pe care nu le precizez aici îl determină să se trezească [...] Lucrul groaznic care a fost viața lui capătă un sens [...] De această povestire vor profita toți cei care, ca și Franz Biberkopf, au înfățișare umană și cărora li se întâmplă, asemenea numitului Biberkopf, să ceară de la viață mai mult decât o bucată de pâine“ (*Berlin Alexanderplatz*, p. 18).

Caracterul explicit al acestui pasaj este, dincolo de discreția recomandată romancierilor de la Flaubert încoace, o punte către maniera autorilor mai vechi, Grimmelshausen, Fielding sau Sterne, care nu se jenau deloc să întrerupă narația ca să-și dojenească cititorul (în general pe un ton glumeț), ca să sublinieze lecția morală urmărită de text și ca să împartă cu dărnicie personajelor elogii și reproșuri.

Biberkopf este un om de condiție modestă, relativ cinstit, care se zbate să supraviețuiască în jungla orașului modern. Deoarece întreținuse raporturi suspecte cu lumea interlopă, ajunge la închisoare pentru că și-a ucis, se pare, amanta. La începutul romanului, el iese din pușcărie după ce și-a ispășit pedeapsa și se întoarce la Berlin cu intenția să trăiască cinstit din veniturile pe care le obține ca negustor ambulant și care abia îi ajung ca să subziste, el reînnoadă legăturile cu foștii săi prieteni, mai întâi acceptând iubirea lui Mieze, tânără prostituată cu suflet mare al cărei proxenet devine, apoi participând la operațiunile unei bande de hoți. În urma unor certuri între gangsteri, Mieze este asasinată, iar Franz, pradă unei adânci

depresii, este până la urmă internat într-un ospiciu, unde, aproape muribund, asistă la lupta forțelor binelui și răului care-și dispută sufletul lui. Această luptă, care amintește de teatrul medieval, îi provoacă lui Biberkopf o adevărată revelație: refăcut, eroul iese din spital vindecat de ezitările lui morale și ajunge să se ofere ca martor al acuzării publice în procesul asasinului lui Mieze. Autorul, a cărui voce alternează cu a lui Franz, nu pierde ocazia de a trage concluzia morală a cărții, care laudă solidaritatea dintre oameni.

Ca și Joyce, Döblin observă viața interioară a personajelor cu atenția pe care naturaliștii o acordă vieții sociale, își sprijină scheletul istoriei pe o fundație mitică, își deschide, în sfârșit, discursul ecourilor limbii vorbite și locurilor comune ale orașului modern, împrumutându-i astfel vioiciunea enunțării poetice. Dar el nu se dă niciodată în lături de la obligația de a-și povesti bine istoria. La Döblin, utilizarea noilor tehnici stilistice (lirism, oralitate, schimbări rapide de registru, stil indirect liber și stil direct legat) nu urmărește să înstrăineze și, cu atât mai puțin, să deruteze, ci se străduiește dimpotrivă să obțină un efect de empatie, să faciliteze pentru cititor identificarea cu disperarea și aspirațiile erolui.

În opera lui Döblin, lupta împotriva singurătății duce într-un mod foarte constructiv la descoperirea valorii instituțiilor sociale și a solidarității dintre oameni. La Thomas Mann în schimb, autor al cărui mod de a scrie rămâne fidel până la un punct tradiției lui Flaubert, Dostoievski și Fontane, problema suprimării legăturilor nu este pusă prin mijlocirea narației în stare brută, ci dimpotrivă, prin intermediul unei subtile alternanțe între reflecția explicită și alegorie. Operele cele mai reprezentative din acest punct de vedere sunt *Muntele vrăjit* (1924) și *Doctor Faustus* (1947). În cea dintâi, tânărul Hans Castorp, sănătos reprezentant al înaltei burghezii germane dinaintea primului Război Mondial, se lasă sedus de mediul elegant al bolnavilor și convalescenților care frecventează sanatoriul de tuberculoși din Davos. Aflat în trecere prin Davos ca să-și

viziteze vărul bolnav, Hans se stabilește în cele din urmă la sanatoriu, subjugat de pseudoștiința medicilor, de excelentul regim alimentar, de conversațiile strălucitoare, dar goale care-l opun pe liberalul Settembrini comunistului Naphta și de tulburătoarea frumusețe a aventurierei rusoaice Clavdia Chauchat. Alegorie a civilizației ajunse în culmea gloriei, dar și a putreziciunii sale, *Muntele vrăjit* trezește îndoiala asupra utilității culturii, a cărei seducție poate ascunde în anumite condiții o capcană periculoasă. Dorind din toate puterile să intre în mediul ultrarafinat al sanatoriului, Castorp își greșește vocația, deoarece tocmai rafinamentul acestui cadru dă naștere, fără excepție, singurătății: fiecare dintre obișnuiții sanatoriului face față morții de unul singur, conversațiile care îl fascinează pe Castorp nu sunt decât niște dialoguri între surzi, frumoasa doamnă Chauchat rămâne de neatins. Pentru protagonist, pare că spune romanul, ar fi fost mai bine să rămână în orașul natal, să ia parte la afacerile bogatei sale familii, să guste fericirea naivă și fără greș a filistinilor. E greu de imaginat un refuz mai ferm al diverselor forme de estetism, fie că e vorba de hedonismul gidian ori de cultul artei recomandat de Ruskin și Proust.

Doctor Faustus face și mai explicit acest refuz, schițând portretul artistului modern care, pentru a se consacra în întregime artei sale, nu șovăie să rupă legăturile care-l unesc cu umanitatea. Adrian Leverkühn, compozitor avangardist, semnează cu diavolul un pact care îi garantează că opera sa muzicală va fi încununată de succes, însă cu prețul unei renunțări totale la sentimente. Într-adevăr, muzica revoluționară a lui Leverkühn îi câștigă admirația elitelor europene, dar pactul cu diavolul e profund înșelător. Ajuns la bătrânețe, Faust al lui Goethe își găsea în cele din urmă fericirea – cu ajutorul diavolului, dar contrar cu spiritul pactului – numai atunci când, revenind în comunitatea umană, se dedica operelor de interes public. În romanul lui Thomas Mann în schimb, Leverkühn încearcă să iasă din această comunitate, pe care își închipuie că o poate domina prin intermediul artei. Or, această dorință de dominație se dovedește a fi fatală: operele compuse de Leverkühn

și descrise cu minuțioasă atenție de biograful și prietenul său credincios, Zeitblom, frapează auditorii prin elaborarea pur cerebrală a muzicii, prin supremația acordată disonanței, prin spiritul de opoziție și prin disprețul față de urechea umană. Arta eufoniei cedează locul invențiunii deliberate a cacofoniei. Ironia autorului străbate atât prin pietatea cu care admirabilul Zeitblom povestește istoria celui pe care îl consideră cel mai mare compozitor contemporan, cât și prin adulația închinată lui Leverkühn de un public lacom de noutăți, gata să suporte toate violențele senzoriale din respect pentru geniul care le-a inventat. Pedeapsa lui Leverkühn, care moare în singurătate, crezând totuși că a creat o operă nemuritoare, vine tocmai din faptul că această operă nu-i poate atinge în mod durabil pe oameni. Cultul artei, pare să conchidă romanul, departe de a asigura mântuirea personală, poate tot așa de bine să ducă la pierzanie ca orice altă activitate omenească.

Mai puțin atras decât Joyce și Döblin de jocurile mixajului lingvistic și de savoarea limbii vorbite, Thomas Mann inovează incluzând discursul filozofic în chiar țesătura ficțiunii. Prin aceasta el este contemporanul lui Proust, care-și presăra romanul cu pasaje speculative. Ceea ce s-a numit „roman-eseu" a anexat prozei narative domeniul gândirii: după exemplul lui Balzac, autor al lui *Louis Lambert* și al *Seraphitei*, romancierul-eseist ia în serios ideea că romanul este dator să studieze toate formele activității umane, inclusiv gândirea filozofică, și că în acest scop e liber să întrebuințeze toate mijloacele, inclusiv speculația abstractă. Aceasta din urmă devine astfel obiect de analiză– cum e cazul în celebrele dispute metafizice și politice care-i opun pe Settembrini și Naphta în *Muntele vrăjit* – și totodată mijloc de expunere, așa cum o dovedesc în *Doctor Faustus* considerațiile lui Zeitblom despre tragedia Germaniei în secolul XX. Dat fiind însă că romanul nu poate fi, în definitiv, redus la eseu, gândurile personajelor, ca și ale autorului, nu au decât o pertinență, ca să zicem așa, experimentală și imaginară, astfel că, după cum în romanele lui Balzac sau Flaubert descrierile de interioare și de ambiante sociale servesc la

caracterizarea universului acțiunii, la Thomas Mann, acumularea gândurilor rămâne subordonată și ea universului fictiv, ca și cum ar fi vorba mai puțin de rezolvarea unor probleme filozofice precise, decât de a face inventarul resurselor intelectuale ale unui mediu social ori ale unei epoci. Rezultatul este că pasajele – de o lungime considerabilă – consacrate teologiei, istoriei filozofiei și esteticii muzicale din *Doctor Faustus* nu reprezintă gândirea romanului (ori pe a autorului), ci își capătă sensul numai integrate în ansamblul universului evocat de operă. Cât despre tezele apărate de această carte, conținutul lor depinde, ca în toate romanele, de ansamblul acțiunilor și reflecțiilor povestite. Din această cauză, interminabilele elogii cu care Zeitblom tămâiază estetica muzicală a lui Leverkühn trebuie luate *cum grano salis*: în romanul considerat în ansamblu, căderea compozitorului care și-a vândut sufletul atrage după sine căderea muzicii inspirate de diavol.

Autorul care își propune să exploateze temeinic posibilitățile acestei metode, subordonându-i toate celelalte componente ale artei romanului (inclusiv intriga și descrierea) este Robert Musil, a cărui carte neterminată, *Omul fără însușiri* (1930-1943), este probabil cel mai reprezentativ exemplu al genului roman-eseu. Opera opune căutarea individuală a sensului existenței – căutare întreprinsă de personajul principal, Ulrich – eforturilor colective ale elitei vieneze din ajunul Primului Război Mondial de a defini viitorul Imperiului Austro-Ungar. Căutarea colectivă a sensului este ținta ironiei uneori blândă, alteori șfichiuitoare, a unui autor care, scriind după căderea monarhiei austro-ungare, îi observă clar defectele, dar nu-i regretă mai puțin dispariția. Sub numele imprecis și somptuos de *Acțiune paralelă*, un grup de înalți funcționari, susținuți de soțiile lor, pregătesc cea de a șaptezeci și cincea aniversare a încoronării împăratului Franz Ioseph (aniversare ce ar fi trebuit să aibă loc în 1919, adică la o dată la care Imperiul de fapt încetase să existe), străduindu-se să conceapă o idee în stare să mobilizeze numeroasele naționalități ale Imperiului, toate păturile populației, dacă nu chiar întreaga Europă. Contele

Leinsdorf – inițiatorul proiectului, frumoasa Diotima – soția secretarului de stat Tuzzi, Arnheim – evreu prusac, magnat al industriei și intelectual universal, generalul Stumm von Bordwehr – întrupare a bunului simț, și Ulrich însuși dezbat la infinit semnificația vieții moderne, deciziile posibile într-o epocă lipsită de transcendență, dificultatea de a formula pentru aceasta o aspirație globală. Romantismului eterat al Diotimei și modernismului cu suflet – poziția lui Arnheim –, Ulrich, de formație științifică, le răspunde printr-un puternic scepticism energic, indirect sprijinit de cugetările lui Stumm, debordând de umor și de înțelepciune.

Deși totul îl face pe Ulrich să se simtă deosebit de ceilalți – cultura lui pozitivă, spiritul critic, disprețul față de „însușirile" umane pe care indivizii obișnuiți se silesc să le capete –, el rămâne o vreme printre oameni. Întrucât averea personală îi permite să-și întrerupă cercetările științifice pentru a încerca să se cunoască pe sine, el se asociază *Acțiunii paralele*, ca să-și consolideze legăturile cu înalta societate. Însă cu ocazia unei manifestații populare împotriva *Acțiunii paralele*, Ulrich își dă seama că nu e făcut nici pentru această societate, nici pentru tovărășia oamenilor în general. Această revelație, care nu este altceva decât desființarea legăturilor, se produce atunci când protagonistul privește pe fereastra palatului Leinsdorf mulțimea („spectacolul agitat al unei mulțimi tulburate de emoții naturale și comune") și înțelege aversiunea profundă pe care această mulțime o poate avea față de ciudățenia „experiențelor de gândire"[10] ale omului singur. Perfect conștient de caracterul teatral al manifestației de masă, Ulrich suferă, privind-o, o stranie schimbare: „« Nu mai pot continua cu viața asta și nici nu mă pot răzvrăti împotriva ei! » simțea el" (*Omul fără însușiri*, vol. II, p. 482). „Apoi senzația acestei încăperi, pe care o știa în spatele său, se contractă dintr-odată și se proiectă, întorcându-se pe dos dinăuntru în afară, trecând prin el sau, ca ceva moale și nerezistent, pe lângă el, înconjurându-l și revărsându-se mai departe. […] « Se poate deci ieși din spațiul propriu ca să intri într-un al doilea spațiu, un spațiu ascuns? »

se întrebă el, căci trăia sentimentul că întâmplarea îl condusese printr-o ușă de comunicare secretă" (vol. II, p. 483). Asemenea madlenei gustate de Marcel, prăjitură care deschide în materia realului o nouă dimensiune salvatoare, descoperirea „celui de al doilea spațiu" îi arată lui Ulrich că locul lui nu se află printre oameni. Căutarea semnificației comunitare, reprezentată de *Acțiunea paralelă*, se împotmolește, distrusă de slăbiciunea elitelor și de violența mulțimii. În schimb, căutarea semnificației individuale abia acum începe: despărțit de lume datorită revelației „spațiului ascuns", Ulrich își va descoperi fericirea în iubirea alegorică ce îl leagă de sora sa Agatha. Romanul nefiind terminat, e greu de știut cum avea de gând Musil să rezolve această intrigă, dar ceea ce pare verosimil și clar este că identitatea lui Ulrich, atât de complicată și de fragilă, nu se va putea întări decât alături de aceea pe care o numește „geamăna lui siameză". Ulrich și Agatha vor forma un fel de cuplu mistic, reunit prin nenumărate afinități ereditare.

Abolirea legăturilor, prezentată aici ca o experiență extatică, precum și intrarea într-un domeniu totodată apropiat și perfect străin de lume, este în *Omul fără însușiri* cel mai nobil scop pe care l-ar putea urmări individualitățile bine marcate, serioase și intransigente. Dar aceasta nu înseamnă în nici un fel că, dacă ar fi trăit și ar fi luat cunoștință de *Doctor Faustus*, Musil ar fi aprobat pactul semnat de Leverkühn cu diavolul, nici că s-ar fi simțit jignit de neîncrederea lui Thomas Mann în pretențiile exorbitante ale artei de avangardă. În nici un caz Musil nu trebuie numărat printre partizanii estetismului, nici printre cei care acordă artei o misiune salvatoare. Dimpotrivă, personajele cărora el le dezaprobă vizibil efuziunile speculative (Diotima și Arnheim) sunt cele care exprimă, pe un ton decis și ridicol, acest gen de convingeri. Individualismul practicat de Ulrich nu este deci cel al magilor romantici, nici al esteților care i-au urmat la finele secolului al XIX-lea, iar izolarea pe care o alege în cele din urmă are mai puțin în vedere aprecierea gustului vieții, cât înțelegerea lucidă a condiției moderne. Ulrich și autorul lui venerează inteligența, iar nu sensibilitatea, deși

amândoi sunt animați de o sensibilitate extrem de subtilă, născută din inteligență și nu din viscere. Omul fără însușiri vrea înainte de toate să înțeleagă lumea și să se înțeleagă pe sine, astfel încât separarea la care aspiră nu este, poate, la urma urmelor, decât consecința naturală a deciziei care îl împinge spre viața contemplativă.

Din această cauză romanul lui Musil nu are *acțiune*, în sensul unei intrigi bogate în proiecte, în piedici și în reluări, iar cele aproximativ două mii de pagini ale operei sunt consacrate aproape în totalitate conversațiilor pe teme intelectuale între personaje, reflecțiilor lui Ulrich și ale Agathei povestite la persoana a treia și, din când în când, ideilor pe care autorul însuși nu rezistă tentației de a le insera în trama generală. Rezultă o operă care seamănă mai puțin cu un roman decât cu o culegere de meditații, care poate fi consultată cu o considerabilă satisfacție intelectuală dacă e deschisă la întâmplare, aproape cu aceeași libertate ca și maximele lui La Rochefoucauld ori Chamfort și ca textele filozofice ale lui Nietzsche. Romanul lui Musil se îndepărtează tot atât de mult de regula tradițională a genului ca și *Ulise* al lui Joyce sau ca operele lui Faulkner, dar la Musil este evident vorba de o îndepărtare în direcția opusă. Pe când textele romanelor lui Joyce și Faulkner părăsesc atât intriga în sensul curent al termenului, cât și „narația elaborată", în favoarea prezentării „în stare brută" a experienței trăite de personaje, romanul lui Musil este plin de considerații intelectuale – mereu foarte interesante –, astfel încât acțiunea se diminuează până devine imperceptibilă. Efectul final rămâne însă același. Dacă cititorul lui Joyce și al lui Faulkner are sentimentul că e invitat la un spectacol unde, printre puzderia de senzații și fragmente de idei evocate, se petrec de fapt puține lucruri, *Omul fără însușiri*, cu miile lui de discursuri perfect articulate, ajunge să producă aceeași impresie.

Se pune, așadar, întrebarea care este explicația acestei duble renunțări – pe căi contrarii – la arta de a inventa istorii bine construite. De ce acești mari reprezentanți ai prozei narative din secolul XX nu se preocupă deloc să povestească bine, ci

se străduiesc, dimpotrivă, să evite pe cât posibil intrigile bine puse la punct? De ce, în loc să inventeze conflicte surprinzătoare, să le dezvolte în funcție de motivații plauzibile, să le rezolve în mod convingător și totodată clar, unii dintre acești scriitori preferă să observe miriadele de impresii care se vântură în mințile cele mai banale? Și de ce alții, ca Musil de exemplu, caută același efect inovator consemnând la infinit reflecțiile unui intelect excepțional?

Răspunsul la aceste întrebări nu e străin de distincția dintre operele care, aplicând metoda ideografică, își propun să reprezinte legea morală prin prisma unor exemple care o înfățișează sau o resping în totalitate și operele care, dimpotrivă, se interesează în primul rând de singularitatea cazurilor frapante și îl invită pe cititor să extragă din ele o lecție inductivă. Am văzut că ideografia nu se sfiește deloc să dilueze intriga principală, multiplicându-i episoadele la nesfârșit, fără mare grijă pentru echilibrul narației, nici pentru răbdarea cititorului. Și dacă e adevărat că pentru cititorul naiv această amânare, bazată pe suspans, nu e lipsită de farmec, nu e mai puțin adevărat că, la o privire mai atentă, afluența de aventuri nu poate să nu creeze un dezechilibru între numărul excesiv de episoade și sărăcia firului principal al acțiunii. În schimb, operele care descriu cazuri izolate, deci cele care ilustrează o teză generală pornind de la destinul unui suflet de fiecare dată diferit, caută să concentreze acțiunea în jurul unui singur eveniment ori a unei suite de evenimente coerente, capabile să favorizeze descoperirea tezei susținute. Am văzut că, începând din secolul al XVIII-lea, scriitorii preferă metoda intrigii bine centrate și că înșiruirea de episoade a devenit, în decursul secolului al XIX-lea, una dintre trăsăturile romanelor populare.

Autorii moderniști, care nu se simțeau obligați în nici un fel să respecte consemnele în vigoare la sfârșitul secolului al XIX-lea, au perceput ca pe o corvoadă cerința de a construi o intrigă bine centrată în jurul unei probleme morale sau sociale clar definite. Astfel, arhinaturalismul psihologic practicat de Joyce și de Faulkner, precum și intelectualismul exacerbat al

lui Musil, sunt simțite de autori ca modalități profund inovatoare de a privi lumea. Dacă situăm însă aceste inovații în perspectiva conflictului secular dintre intrigile diluate de mulțimea episoadelor – intrigi care își propun de obicei să descrie în manieră ideografică însăși legea morală – și intrigile bine centrate, a căror specialitate este surprinderea inductivă a sufletului omenesc, ne dăm seama că autorii de care vorbim redescoperă vechea practică a romanelor ideografice. Ascunzișurile sufletului omenesc în conflictul său cu legea morală nu-i interesează decât prea puțin pe romancierii moderniști citați, a căror atenție se îndreaptă nu spre sufletul, ci spre mintea personajelor, fie ea prezentată în cea mai rudimentară activitate perceptuală ori în speculațiile cele mai abstracte. Romanele moderniste pe care le-am amintit nu-și aleg, deci, ca obiect *cazuri*, așa cum făceau nuvela și romanul din secolul al XIX-lea, ci, asemenea romanelor elenistice ori baroce, imaginează *raporturi de ordin general* între eu și lume.

REALITATEA DE NEÎNȚELES

Desființarea legăturilor dintre om și lume, dispariția instanței transcendente, a farmecului interiorității și a înrădăcinării, sunt considerate drept date inițiale atât de susținătorii narației în stare brută, cât și de creatorii romanului-eseu. Pradă mulțimilor de impresii și imagini mentale care se aprind și se sting de la sine ca semnalele luminoase dintr-un mare oraș în timpul nopții, eul primar descris de Joyce și Faulkner nu exercită și nu aspiră să exercite nici o autoritate morală în jurul său. Urmărindu-și reflecțiile asupra lumii contemporane, omul fără însușiri al lui Musil abdică, la rândul lui, de la responsabilitatea de a dirija conștiințele. Cât despre Providență, urmele prezenței ei sunt complet absente în toate aceste romane. Cu totul altfel se petrec lucrurile în opera lui Franz Kafka, scriitor care povestește absența legăturilor dintre om și lume respectând, ori cel puțin având aerul că respectă, consemnele obișnuite ale narației elaborate: personaje verosimile, decor bine inserat în

viața modernă, subiect clar conturat, stil eminamente prozaic și ușor de urmărit, deopotrivă de impermeabil față de lirism și de intelectualism.

Intenția lui Kafka este să reflecteze la problema Providenței și la cea a autorității morale individuale. În acest scop, el își caută eroii în banalitatea vieții cotidiene și îi pune în situații profund tulburătoare: în *Procesul* (publicat postum în 1925) – o citație pentru motive necunoscute în fața unei instanțe secrete, în *Castelul* (publicat postum în 1926) – un contract geodezic comandat de autorități inaccesibile. O serie de episoade deprimante, dar nu lipsite de umor negru, îl convinge pe erou că ciudățenia situației sale e de-a dreptul monstruoasă și că nu există nici un mijloc să scape din ea. De-a lungul acestor episoade, protagonistul se zbate să iasă din nesiguranță, dar de fiecare dată i se dă de înțeles că încercările sale – după părerea tuturor, perfect justificate – nu au nici o șansă de reușită. Cititorul descoperă că punțile dintre erou și lume sunt în orice caz tăiate, însă nu ca la Joyce și Musil, din cauza individualității idiosincratice a protagonistului – care rămâne în romanele lui Kafka de o banalitate ce rezistă la orice –, ci pentru că în spatele stratului subțire de normalitate a lumii se dezvăluie un coșmar totodată înspăimântător și burlesc.

Concepute, cel puțin la prima vedere, după regulile narației elaborate, aceste romane intră de fapt în conflict cu construcția intrigilor bine organizate. Deși începutul lor amintește de practica secolului al XIX-lea, romanele lui Kafka se întorc, mai hotărât chiar decât Joyce, Faulkner și Musil, la structura premodernă a șirului de episoade. Josef K., protagonistul din *Procesul*, care este obiectul unei proceduri de justiție excepționale și de neînțeles, ca și K., topograful din *Castelul*, care încearcă zadarnic să se facă acceptat de administrația locală, sunt corespondenții moderni ai lui Lazarillo de Tormes, amenințat de mizerie la fiecare pas, ai lui Moll Flanders, cu nenumăratele ei încercări de a-și face un rost, ori ai Roxanei, veșnic persecutată de trecutul ei păcătos. La fel ca în vechile romane picarești, episoadele din *Procesul* și cele din *Castelul* ar putea,

în principiu, să prolifereze la infinit, rolul lor nefiind să împingă personajul spre deznodământ (tragic în *Procesul*, probabil fericit în *Castelul*), ci de a-i dezvălui prin mici tușe succesive adevărul despre relația sa cu lumea. Pe de altă parte, dacă autorul n-a terminat niciodată aceste romane este cu siguranță din cauză că structura episodică pe care a redescoperit-o nu ascultă de o regulă explicită privind numărul episoadelor cerute. În epocile în care acest tip de structură fusese mai frecventă, numai tactul autorului putea decide asupra momentului în care relația generală a protagoniștilor cu lumea era suficient de bine fixată pentru ca romanul să se poată încheia. La Kafka, însă, natura acestei relații rămânând prin definiție ininteligibilă, romancierul nu putea ști cum să pună capăt proliferării episodice.

În ceea ce privește relația generală care leagă personajul de lume, aceasta ia, în romanele picarești ca și în cele ale lui Kafka, forma unei persecuții iraționale, combinată în ambele cazuri cu certitudinea că dreptatea se află de partea protagonistului, în ciuda tuturor jignirilor pe care trebuie să le suporte. Deosebirea, imediat perceptibilă, dintre universul picaresc și cel al lui Kafka rezidă în remarcabila stângăcie a protagonistului kafkian, care, în loc să ocolească obstacolele cu flexibilitatea vicleană a eroilor picarești, se încăpățânează să le înfrunte cu încăpățânarea eroilor elenistici, viteji și populari, ca și când Providența s-ar mai afla acolo ca să-i garanteze succesul. Or, divinitatea rămâne absentă, deși, lucru remarcabil în epoca desfermecării lumii, această absență este percepută obscur ca o anomalie, iar pe tot parcursul acestor romane ciudățenia, chiar nedreptatea extremă a lumii dă naștere, la protagonist și la cititor, unui fel de certitudine (eronată) că lucrurile n-ar putea până la urmă să nu se îndrepte.

Din acest motiv, Kafka însuși evocă adesea în narațiile sale tema Providenței infinit de îndepărtate (*O solie imperială*, 1919), temă în care criticii au recunoscut ecourile meditației cabalistice asupra divinității care se retrage din lume. În virtutea unei logici pe care autorii vechilor romane ar fi înțeles-o foarte bine, dispariția Providenței distruge atât universalitatea legii morale,

cât și aptitudinea conștiinței individuale de a o observa și afirma. Astfel, în *Colonia penitenciară* (1919), legea, care nu mai are nimic de-a face cu interioritatea oamenilor, este gravată fizic cu o mașină în carnea delincvenților care n-au respectat-o (dar fără ca acuzatul să cunoască nici capetele de acuzare, nici verdictul), în vreme ce, după o parabolă povestită în *Procesul*, legea este alta pentru fiecare individ, ușa care duce la ea fiind interzisă exact celui pentru care această lege și această poartă au fost create din vremuri imemoriale.

Aceste teme cu rezonanță premodernă reamintesc de asemenea vechiul topos al „lumii pe dos", exemplificat de opere precum *Elogiul nebuniei* de Erasmus. La Kafka însă lumea nu este, ca în textele vechi, tulburată doar accidental, răsturnarea momentană și revolta pe care ea o provoacă subliniind în felul lor permanența adevăratei legi, dimpotrivă, coșmarul și cauzele lui – îndepărtarea de divinitate și incapacitatea legii – reprezintă adevărul lumii, dincolo de aparențele ei fals liniștitoare. De fapt normalitatea e o iluzie și nebunia dă până la urmă legea lumii, așa cum descoperă protagoniștii lui Kafka pe propria lor piele, realizând treptat că toți cei care îi înconjoară sânt perfect la curent cu această nebunie, de care vorbesc, când e cazul, cu un aer puțin rușinat, ca și cum ar fi vorba de un secret de familie cunoscut de toată lumea, dar bunele maniere impun ca el să fie trecut sub tăcere.

*

Acest strat de irealitate profund neliniștitoare, ascuns privirii de rutina vieții cotidiene – strat pe care scriitorul român Max Blecher îl numea *irealitatea imediată* –, a făcut obiectul a numeroase tentative de transpunere literară, cea mai cunoscută fiind cea propusă de suprarealism. *Nadja* (1928, versiune nouă 1963) de André Breton, narație autobiografică cu ambiții romanești, povestește legătura dintre narator și o bolnavă mintal a cărei naivitate pătrunsă de poezie evocă miraculosul ascuns în lucruri. „S-ar putea", scrie naratorul gândindu-se la

misterul ce o învăluie pe Nadja, „ca viața să ceară să fie descifrată ca o criptogramă. Scări secrete, rame din care tablourile alunecă rapid ca să facă loc unui arhanghel cu sabie sau celor care trebuie mereu să meargă înainte, butoane pe care se apasă indirect și care provoacă deplasarea în înălțime și în lungime a unei săli întregi ori cea mai rapidă schimbare de decor: avem voie să concepem cea mai mare aventură a spiritului ca pe o călătorie de acest fel spre paradisul capcanelor“[11] (p. 133). Breton reia ideea, proprie tradiției estetismului, după care arta, inspirația, aici chiar boala mintală eliberează spiritele alese din lanțurile universului prozaic. Cu toate acestea, nu mai e vorba, ca pentru estetismul sfârșitului de secol, de părăsirea vieții burgheze în favoarea unor domenii considerate mai rafinate: hedonismul și religia artei. De data aceasta, însuși prozaismul vieții cotidiene deschide drumul către revelația poetică. Orice mijloc e bun pentru a transfigura universul ambiant, căruia literatura are misiunea de a-i da o nouă transparență și, în măsura posibilităților, o nouă *irealitate*. Așadar, literatura nu se mai mulțumește, ca la Huysmans, Gide sau Proust, să descrie opțiunile de viață inspirate de estetism, ci pune, ca să zicem așa, mâna la treabă și zugrăvește ea însăși un univers străbătut de lumina ciudată a poeziei.

Opera lui Luigi Pirandello aparține acestei viziuni, tema ei recurentă fiind fragilitatea granițelor dintre realitate și ficțiune, deținătoare a unui surplus de adevăr metafizic. După Pirandello, ficțiunea prevalează asupra realității nu datorită unei iluminări speciale care o autorizează să perceapă esența universului (cum era cazul la Proust), ci pur și simplu pentru că, natura ei fiind ideală, ficțiunea nu e tributară nici imperfecțiunii, nici minciunii inerente realității empirice. Pe un ton burlesc, Mihail Bulgakov, în *Maestrul și Margareta* (1936), încearcă și el să transfigureze universul modern, făcând loc undelor magice ale poeziei și folclorului. Supranaturalismul etnic prezent în romanele lui Jean Giono, Mircea Eliade și Ismail Kadare ilustrează fecunditatea acestei metode: *Cântecul lumii* (1934) de Giono, *Pe strada Mântuleasa* (1968) de Eliade și *Cine a adus-o*

pe Doruntina (1986) de Kadare fac apel la tradițiile orale și la practicile literaturii fantastice din secolul al XIX-lea. Respingând viziunea modernă a lumii, robită verosimilului empiric, aceste texte glorifică o concepție mai arhaică, ce acceptă în sânul realității o multitudine de fenomene paranormale.

Această tradiție se apropie de cea a „realismului magic" care, în cursul anilor 1960 și 1970, beneficiază de lecția lui Kafka și de a suprarealismului pentru a-și declara opoziția față de aspectele naturaliste ale narației „în stare brută". În timp ce aceasta voia să reproducă, așa cum am văzut mai înainte, bombardarea subliminală a subiectului cu o mulțime de impresii exterioare și de impulsuri interne, realismul magic se întoarce la narația elaborată, pe care o utilizează, nu fără ironie, pentru a zugrăvi o lume lipsită de coerență și de stabilitate materială. *Regele arinilor* (1970) de Michel Tournier, de exemplu, povestește istoria unui garajist francez, Abel Tiffauges, convins că are legături cu ființe supranaturale pe care le numește „căpcăuni", cu ajutorul cărora declanșează în secret Al Doilea Război Mondial. Să fie oare vorba de un arierat mintal care își face iluzii cu privire la puterile sale? De o povestire fantastică ce ia de bune spusele naratorului de persoana întâi? Autorul nu dă un răspuns clar la această întrebare, iar originalitatea operei e asigurată tocmai de ambiguitatea lumii ficționale descrise.

Autorii cărora le place să-și dezorienteze cititorii subminând reperele ontologice au fost botezați „postmoderni", termen menit să scoată în evidență independența lor față de autorii moderniști ca Joyce, Woolf și Faulkner. Unii autori postmoderni, deși moștenesc de la Kafka și de la suprarealism interesul pentru irealitatea ascunsă îndărătul rutinei din viața cotidiană, continuă să utilizeze tehnicile narațiunii în stare brută. La Thomas Pynchon, de exemplu, ființa umană rămâne prizoniera haosului perceptiv și lingvistic al conștiinței și, pe deasupra, trebuie să înfrunte o lume străbătută de ample curente de ilogism și de nonsens. Salman Rushdie reia această tehnică, pe care o îmbogățește prin apelul la tradițiile fabulei și mitului. Întoarcerea la izvoarele orale ale ficțiunii, inaugurată

de supranaturalismul etnic, o ajută pe Tony Morrison, autoare formată în tradiția prozei poetice faulkneriene, să depășească modernismul auster și să evoce dimensiunea mitică a suferinței negrilor în Statele Unite. La fel de apropiat de mit și de tradiția orală, la fel de atent la dimensiunea politică a romanelor sale, Günter Grass creează ample alegorii, burlești și amare totodată, ale Germaniei contemporane.

În America Latină, postmodernismul preia bucuros tehnicile romanului premodern și popular: astfel, *Dragostea în vremea holerei* (1985) de Gabriel García Márquez grefează o intrigă picarescă pe o splendidă poveste de dragoste care descinde direct din romanele elenistice și din continuatoarele lor moderne, romanele populare. Povestite cu umor și afecțiune, cele două intrigi se dovedesc perfect neverosimile. Florentino Ariza nutrește toată viața o dragoste perfectă pentru frumoasa Fermina Daza. Din păcate, din respect față de dorințele familiei sale, Fermina se mărită cu doctorul Juvenal Urbino, căsătorie care nu-l vindecă de dragoste pe Florentino. După ani îndelungați de fericire conjugală, doctorul Urbino moare, iar Florentino, la capătul unei așteptări de o viață, se unește în pragul morții cu Fermina. Ca și cum lipsa de veridicitate a acestei intrigi n-ar fi fost de ajuns, Florentino duce în același timp viața unui foarte priceput om de afaceri, dublat de un Don Juan irezistibil. Sărac în tinerețe – amănunt care explică preferința Ferminei pentru doctor –, Florentino se îmbogățește dincolo de orice speranță. În inima lui adorând-o doar pe Fermina, Florentino se vede liber să facă toate cuceririle feminine pe care le dorește, din moment ce nu e vorba de dragoste adevărată. Cum nu iubește nici o femeie, nici una nu-i rezistă, iar fiecare dintre nenumăratele cuceriri îi stimulează virilitatea. Farmecul acestei opere vine din simplitatea cu care autorul pune în scenă aceste enormități: roman popular prin neverosimilul acțiunii și prin caracterul schematic al personajelor, *Dragostea în vremea holerei* ține totodată de marea literatură prin căldura umană a situațiilor, prin eleganța desuetă a stilului și prin rafinatul amestec între diverse specii de invenție ficțională.

Alți autori aparținând acestei școli se dedau la jocuri intelectuale amețitoare și modifică după bunul plac logica, istoria și cosmologia. Urmând drumul deschis de Jorge Luis Borges, romanele lui Italo Calvino și Umberto Eco (*Numele trandafirului*, 1980, și *Pendulul lui Foucault*, 1988, continuă, cu energie și umor, tradiția romanului-eseu ilustrată de Thomas Mann) imaginează universuri alternative în care certitudinile cele mai justificate ale bunului simț dispar, pentru a face loc labirinturilor infinite ale imaginației. *Viața. Mod de întrebuințare* (1978), de Georges Perec, operă subintitulată „romane", merge în același sens. Textul prezintă interiorul unei case pariziene de închiriat, apartament cu apartament, descriind de fiecare dată cu precizie obiectele aflate acolo și povestind pe scurt destinul oamenilor care au locuit în ea. Iată, în capitolul LVII, camera de serviciu locuită de frumoasa poloneză Elzbieta Orlowska: „Lipit de peretele din dreapta e un pat cu bare și un taburet. Alt taburet, lângă banchetă, umplând locul strâmt care o desparte de ușă, servește drept noptieră: stau alături pe ea o lampă cu picior răsucit, un eseu voluminos intitulat *The Arabian Knights, New Visions of Islamic Feudalism in the Beginnings of the Hegira*, semnat de un oarecare Charles Nunneley, și un roman polițist de Lawrence Wargrave, *Judecătorul și asasinul*: X l-a omorât pe A în așa fel încât justiția, care știe, nu-l poate inculpa. Judecătorul de instrucție îl omoară pe B în așa fel încât X e bănuit, arestat, judecat, recunoscut vinovat și executat, fără să fi putut vreodată să-și dovedească nevinovăția"[12]. Obiectele vieții cotidiene (patul cu bare, taburetul, lampa cu picior răsucit, bancheta), demne de a figura într-o descriere flaubertiană de interior, stau alături de romanul polițist, care deschide și închide rapid o fereastră spre lumea imaginară a aventurilor imposibile. Toată cartea se întemeiază pe asemenea apropieri: descrierile apartamentelor frapează prin veracitatea lor hiper-realistă, pe când destinul personajelor care locuiesc ori au locuit în ele pare scos din romane-foileton, din benzi desenate sau din filme americane vechi. Oamenii plutesc în spațiul de-realizat al ficțiunii ieftine și doar obiectele înfățișează, mute, adevărul concret.

OPȚIUNEA ACCESIBILITĂȚII

Este de la sine înțeles că aceste puncte de vedere – estetismul, intelectualismul, reprezentarea unei *psyché* în stare brută și a ciudățeniei lumii – nu epuizează imensa producție romanescă a secolului XX, iar lucrarea de față nu are deloc ambiția să-i prezinte în amănunt varietatea. Această producție alcătuiește un fenomen multiform și derutant, căruia e, fără îndoială, prematur să vrem să-i înțelegem toate implicațiile.

Acestea fiind zise, mi se pare că o trăsătură dintre cele mai semnificative pentru un număr considerabil de romane din secolul XX, în special pentru cele care reprezintă sufletul în stare brută, o constituie cantitatea și dificultatea piedicilor pe care textul le așază în fața cititorului obișnuit. Cu excepția câtorva texte din Renaștere care au suferit influența hermetismului, romanul a fost întotdeauna un gen de acces facil, până acolo încât operele conținând niveluri de sens ascuns (*Astreea*, de exemplu) au grijă să nu descurajeze cititorul și nici să nu-l îndepărteze de sensul evident. Religia artei și continuatorul ei, estetismul, conferind artei o misiune salvatoare, au permis în schimb artiștilor să impună dificultăți de temut. Capodoperele romanului modernist, presupuse a dezvălui cititorului poezia enigmatică a lumii și strălucirea multiformă a subiectivității, cer de la el o răbdare și o calitate a atenției ieșite din comun. Numai o abnegație infinită e în stare să-l orienteze pe acest cititor prin labirintul amănuntelor derutante, pentru a extrage un mesaj presupus a fi surprinzător și prețios. Ca să abordeze aceste opere, prezentate drept culmea nedepășită a spiritului creator, publicul trebuie să aibă o nesfârșită umilință, căci i se cere să înțeleagă incomprehensibilul și să simtă o admirație adâncă pentru ceea ce, la prima vedere, pare insipid, pocit și fastidios. E foarte adevărat că, pentru anumiți cititori cărora le place insolitul și apreciază sfidările culturale, șocul inițial provocat de aceste romane nu este neapărat neplăcut. Însă după surpriza începutului, după exaltarea provocată de noutatea

manierei și grandoarea ansamblului, factura acestor lucrări riscă să-i conducă pe cititori spre un imens deșert de plictiseală, al cărui sens incert le scapă.

Alături de operele cu abordare foarte dificilă semnate de Joyce, Woolf, Musil, Döblin, Faulkner și alții, opere a căror lectură nu are drept scop plăcerea imediată a cititorului, ci un soi de iluminare la care se ajunge după eforturi considerabile, secolul XX a asistat totuși la înflorirea unei bogate recolte de romane populare, al căror succes la public a fost și continuă să fie considerabil. Aceste romane exploatează cu multă siguranță tripla filieră a vechilor romane idealiste: aventura, dreptatea și iubirea. În romanele exotice ori western de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, precum și în literatura științifico-fantastică, eroul, caracterizat printr-un curaj neclintit, iese mereu învingător din încercările pe care i le impune o lume din ce în ce mai misterioasă și surprinzătoare. Justițiarul, care ia pe rând înfățișarea polițistului, a detectivului privat ori a agentului secret, joacă rolul principal în cele mai citite și mai respectate genuri populare: romanul polițist și romanul de spionaj. În sfârșit, iubirea continuă să facă obiectul unei imense producții romanești sentimentale.

Cu toate acestea, romanul popular nu deține monopolul lizibilității. Ocolind tentația religiei artei, unii dintre cei mai buni romancieri din secolul XX au afirmat neîncetat vocația accesibilității genului. Printre acești partizani ai lecturii plăcute, aș distinge patru grupări de scriitori, dintre care unii rămân credincioși trecutului, iar alții se străduiesc să armonizeze problematica și tehnicile cele mai recente cu transparența și tonul direct proprii tradiției genului: mai întâi moraliștii, care au învățat meseria studiindu-l pe Dostoievski și pe discipolii săi, apoi adepții analizei sociale, în al treilea rând neoromanticii și, în fine, moștenitorii tradiției comice și sceptice.

Urmașii lui Dostoievski alcătuiesc o vastă comunitate, ai cărei membri sunt răspândiți pe toate meridianele: François Mauriac, Georges Bernanos și Julien Green în Franța, Graham Greene și, prin unele aspecte ale operei lor, Evelyn Waugh în

Anglia, Heinrich Böll în Germania și William Percy în Statele Unite. Existențialiștii francezi Jean-Paul Sartre și Albert Camus, americanul William Styron, Iris Murdoch în Anglia se înrudesc și ei cu această orientare. Ei împărtășesc convingerea că omul este o ființă imperfectă din punct de vedere moral și că această imperfecțiune nu se schimbă deloc de la un secol la altul, cu toate variațiile de suprafață. Rezultă că omul modern nu se deosebește de strămoșii lui decât în măsura în care universul înconjurător îi refuză mijloacele de a-și înțelege propria imperfecțiune. Des-fermecarea lumii și slăbirea credințelor religioase, percepute de majoritatea acestor romancieri ca elemente esențiale în definirea epocii moderne, sunt deplânse de autorii de factură religioasă și glorificate de existențialiștii laici. Bernanos și Graham Greene prezintă în romanele lor (respectiv *Impostura* și *Puterea și gloria*, 1940) preoți catolici ce se zbat între o credință la care nu mai au puterea să adere și o lume care continuă să aibă nevoie de certitudini morale și religioase. Singurătatea omului fără Dumnezeu ocupă un loc central în opera lui Mauriac (*Thérèse Desqueyroux*, 1927) și a lui Julien Green, fără ca însă convingerile religioase proprii celor doi autori să fie invocate explicit. În *Unde-ai fost, Adame?* (1951) și *Fotografie de grup cu doamnă* (1971) de Böll, nostalgia unei lumi beneficiind de o orientare morală fermă este proiectată asupra Germaniei dinainte de 1933 și asupra germanilor care au știut să reziste terorii național-socialiste. Protagonistul romanului *A doua venire* (1980) de William Percy urmărește o căutare a lui Dumnezeu, care se sfârșește, foarte dostoievskian, cu descoperirea adevăratei iubiri alături de o handicapată. În *Greața* (1938) de Sartre și *Căderea* (1956) de Camus, existența protagoniștilor este tulburată de revelația propriului lor caracter finit. E de notat că acest filon, relativ fecund în perioada dintre cele două războaie, și-a pierdut din energie odată cu epuizarea marelui val religios care a însoțit, de la începutul secolului până la sfârșitul anilor 1950, generalizarea, dificilă și convulsivă, a convingerilor democratice în Europa. Opera lui J.M. Coetzee, care analizează dilemele morale ale Africii

de Sud la sfârșitul mileniului al doilea, oferă însă o mărturie despre vitalitatea acestei tradiții.

De-a lungul întregului secol, o bogată recoltă de opere a perpetuat cu succes arta observației sociale. Roger Martin du Gard, Georges Duhamel și, mai târziu, Georges Simenon și Romain Gary în Franța, John Galsworthy, E.M. Forster și Doris Lessing în Anglia, în Germania Thomas Mann la începutul carierei, fratele său Heinrich Mann, Hermann Broch la debut, Hans Fallada, austriacul Joseph Roth, americanii John Steinbeck, Henry Roth, Saul Bellow și Tom Wolfe, iar în Rusia, unde realismul socialist a păstrat cu grijă această tradiție, scriitorii care demască ororile comunismului, Boris Pasternak, Alexandr Soljenițîn, Vasili Grossman și Varlaam Șalamov refuză cu toții atracțiile scriiturii în stare brută, ale romanului-eseu ori ale irealismului kafkian și postmodern, pentru a rămâne credincioși marii tradiții a secolului al XIX-lea. Tematica romanului social ține seama, în oarecare măsură, de cea a desființării legăturilor și a comunității inaccesibile, dar observarea societății în toată diversitatea sa îi protejează pe realiști de egocentrismul estetismului și al modernismului. Personajele din *Casa Buddenbrook* (1900) de Thomas Mann, protagonistul din *Jean Barois* (1913) de Roger Martin du Gard, Joachim von Passenow în prima parte din *Somnambulii* (1931) de Broch, tânărul von Trotta în *Marșul lui Radetzky* (1932) de Joseph Roth, berlinezii din *Fiecare moare singur* de Hans Fallada, doctorul Jivago din cartea lui Pasternak, precum și Herzog, protagonistul romanului lui Bellow, sunt tot așa de rupți de lumea înconjurătoare, tot așa de singulari și singuratici în forul lor intim ca și Marcel din *În căutarea timpului pierdut* ori ca doamna Ramsay din *Spre far* de Virginia Woolf. Spre deosebire însă de aceștia din urmă, ei își duc viața în universul experienței comune, iar îndoielile și incertitudinile lor nu-i închid în temnița propriilor impresii sau reflecții. Prezența lumii sociale relativizează singurătatea personajelor și face ca disperarea lor să suscite compasiune. Și dacă, în romanele citate, e greu să găsim exemple de împăcare perfectă între individ și

mediu, la orizontul tuturor acestor opere se conservă speranța că individul și-ar putea depăși izolarea, cel puțin în principiu.

Necesitatea unei asemenea depășiri îi preocupă pe continuatorii romantismului, autori care nu se resemnează să privească omul ca pe o ființă de dimensiuni medii, după exemplul romanului social, nici, mai ales, să-l reducă la micromișcări pre-deliberative, în maniera lui Joyce și Faulkner. Autori precum Marguerite Yourcenar și Julien Gracq în Franța, Thornton Wilder în Statele Unite, Ernst Jünger în Germania au încercat să regăsească, printr-o mișcare deliberat antimodernistă, grandoarea eului în acțiunea sa istorică. Personajele lor sunt inventatori sau mari apărători ai ordinii în perioadele în care straturile tectonice pe care e așezată cultura sunt gata să se miște. În *Memoriile lui Hadrian* (1951), Yourcenar povestește la persoana întâi și într-un stil inspirat din modele clasice acțiunea fondatoare a împăratului Hadrian, în timpul căruia Imperiul Roman a cunoscut un moment de prosperitate și fericire. Scris în aceeași epocă, *Idele lui martie* (1948), de Thornton Wilder, propune oamenilor de stat contemporani exemplul lui Iulius Caesar, reformatorul Romei la sfârșitul războaielor civile. Textul, care alătură documente prezentate ca autentice, poeme, scrisori și jurnale intime ale personajelor, vrea să arate că stilul fragmentat, bazat pe observarea atentă a experienței intime a protagoniștilor, nu reflectă doar deruta omului modern, ci poate servi și la a o imagina pe aceea a oamenilor din trecut, făcând-o plauzibilă. Mai în vârstă decât Yourcenar și decât Wilder, Ernst Jünger rămâne din anumite puncte de vedere mai apropiat decât ei de estetismul sfârșitului de secol. În *Eumeswill* (1977), roman de anticipare politică, Jünger opune cruzimii și vicleniei tiranilor independența unui om liber, care nu recunoaște dominația nici unei puteri omenești. Sub o formă voit desuetă, problematica anulării legăturilor se pune cu neobișnuită claritate. Cât despre Julien Gracq, mezinul acestui grup de scriitori, el este dintre toți cel mai marcat de experiența modernistă, pe care a cunoscut-o în calitatea sa de prieten și tovarăș de drum al suprarealiștilor.

Țărmul Syrtelor (1951), povestea unui conflict maritim imaginar între o cetate italiană și dușmana ei sarazină, deplânge epuizarea resurselor interioare ale omului în epocile de decadență.

Continuatorii tradiției comice și sceptice, discipoli moderni ai picarescului, ai lui Fielding, Diderot, Stendhal și Thackeray, descriu cu o vervă nesecată imperfecțiunea omului într-o lume ostilă și absurdă. Printre acești autori, trebuie să-l numărăm pe americanul John Dos Passos, unul dintre primii ironiști în cadrul unei tradiții naționale dominate în general de tonurile întunecate. În Franța, *Călătorie la capătul nopții* (1932), de Louis-Ferdinand Céline, reînvie viziunea picarescă a protagonistului nepăsător în luptă cu un univers ieșit din țâțâni. Europa Centrală a fost în mod deosebit fertilă în scriitori aparținând acestei filiere, printre care se disting cei doi uriași cehi: Jaroslav Hasek, creator al nemuritorului soldat Švejk, și Milan Kundera (*Viața e în altă parte*, 1973, *Cartea râsului și a uitării*, 1978, *Insuportabila ușurătate a ființei*, 1984), cronicar incomparabil al unei epoci în care futilitatea dictaturilor birocratice și narcisismul oamenilor fără importanță se reflectă unul într-alta și se întăresc reciproc. Umorul caustic al lui Philip Roth și ironia dulce a lui John Updike creează echivalentul american modern al romanului de moravuri din secolul al XVIII-lea, primul evocând arta lui Tobias Smollett, al doilea pe aceea, mai indulgentă, a lui Fanny Burney.

Pentru a amplifica această sumară tipologie a romanului din secolul XX, ar trebui desigur să înmulțim autorii citați și să ne aplecăm cu mai multă atenție asupra tendințelor recente. Dacă m-am abținut de la a formula judecăți de amănunt despre imensa producție romanescă a ultimelor decenii, a fost pentru că problemele trecutului recent sunt prea aproape de noi pentru ca analiza lor să poată avea o minimă pretenție de obiectivitate. Mi se pare, totuși, că formulele pe care le-am identificat, în special cele ce au în vedere accesibilitatea, se perpetuează în momentul în care romanul își reafirmă vocația internațională. Cele mai vechi tradiții literare, din China, India ori Japonia, la fel ca și cele care abia au apărut în Africa sau în Antile, îl

aleg ca teren al afirmării caracterului lor contemporan, iar lista premiilor Nobel pentru literatură din ultimii cincizeci de ani, foarte variată din punctul de vedere al originii naționale a câștigătorilor, îi desemnează în majoritate printre romancieri. Dezorientarea eului desprins de un mediu perceput ca insesizabil rămâne, din ce în ce mai insistent – și, trebuie s-o spunem, din ce în ce mai calm –, trăsătura cea mai generală a acestor opere venite din toate orizonturile, amintind de vechea ruptură dintre virtuoșii eroi ai romanului elenistic și lumea pământească dominată de contingență.

NOTE

1. J.-K.Huysmans, *Là-bas*, Garnier-Flammarion,1978, p. 34.
2. Maurice Barrès, *Le Culte du moi*, în *Romans et Voyages*, ed. Vital Rambaud, vol. I, Bouquins, Laffont, 1994, p. 102.
3. André Gide, *Les Nourritures terrestres*, în *Romans, récits et soties, oeuvres lyriques,* ed. Y. Davey și J.-J. Thierry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1958, p. 155; trad. rom. de Mona Rădulescu, H.R. Radian și Corneliu Rădulescu, „Fructele pământului", în *Fructele pământului. Noile fructe ale pământului*, EPLU, București, 1968.
4. André Gide, *L'Immoraliste*, în *ibid*., p. 390.
5. Marcel Proust, *Albertine disparue, I,* în *À la recherche du temps perdu*, ed. Jean-Yves Tadié, vol. IV, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1989, p. 9; trad. rom. de Irina Mavrodin, *În căutarea timpului pierdut*, vol. V, *Plecarea Albertinei*, Ed. Univers, București, 1999, p. 13.
6. Vincent Descombes, *Proust. La philosophie du roman*, Minuit, 1987.
7. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, în *À la recherche du temps perdu,* ed. Jean-Yves Tadié, vol. IV, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1989, p. 474.
8. James Joyce, *Ulise*, traducere și note de Mircea Ivănescu, Ed. Univers, București, 1984.
9. Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, trad. Zoya Motchane, Folio, Gallimard, 1980, p. 17.

10. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jacottet, vol. II, Point, Seuil, 1973, p. 481.
11. André Breton, *Nadja*, în *Œuvres complètes*, ed. Marguerite Bonnet, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 716.
12. Georges Perec, *La Vie. Mode d'emploi*, Le livre de poche, Hachette, 1997, p. 321.

Epilog

Povestea pe care am spus-o nu e pur și simplu istoria uneia dintre numeroasele mișcări ale spiritului universal (deși într-o oarecare măsură ar vrea să fie și asta), ci aduce în scenă actori adevărați, în cazul de față autori de romane, actori ale căror proiecte, succese, neînțelegeri și influențe reciproce formează conținutul acțiunii. Înainte de a încheia, aș vrea să mă opresc un moment asupra acestor autori. Voi menționa cea mai bine cunoscută contribuție a lor: autorul care ia cuvântul în chiar opera sa – așa cum se întâmplă, de exemplu, în *Tom Jones*. Nu insist totuși asupra acestei situații, pentru că, oricât de convingător, „rolul" este *jucat* artistic, deci inventat, deși, în ultimă analiză, „inventarea" sa este o realitate de neocolit. Așadar, în ceea ce privește autorul-în-text (și nu intru aici în dezbaterea despre diferențele, considerabile, dintre autor și simplul narator), înțeles ca persoana care, cu voce tare, cu mare zgomot și bătând din când în când cu pumnul în masă, explică minunile operei pe care a compus-o, trebuie fără îndoială să dăm dreptate celor care cred că această voce se face auzită numai în anumite perioade și doar cu anumite ocazii care îi cer prezența, pentru a dispărea atunci când timpul și împrejurările se schimbă. În roman, această imagine a autorului, ființă vorbăreață, omniscientă, uneori inoportună, nu începe să fie necesară – am susținut – decât în momentul istoric în care, prin complicitatea scriitorilor cu inimă simțitoare, protagoniștii romanului ajung să vorbească, la persoana întâi, despre frumusețea incomparabilă a sufletului lor, și când, în alte romane, o voce și mai puternică îi pune pe acești sublimi palavragii la locul lor. După pledoariile pătimașe ale Pamelei, digresiunile autorului

în *Tom Jones* sunt pentru cititor o adevărată ușurare. Odată ce lumea s-a obișnuit să asculte această voce, cum s-ar putea descotorosi de ea? Va trece un secol înainte de a se încerca reducerea ei la tăcere, și totuși ea se mai face încă auzită, din când în când, la mijlocul secolului XX, la un Döblin ori, în zilele noastre, la un Kundera, spre marea delectare a publicului.

Nu, autorul la care mă gândesc eu e cel care ține pana în mână și își așterne cu îndrăzneală poveștile pe hârtie, având dinaintea ochilor spiritului nu numai scena acțiunii și agitația personajelor, ci și exemplul predecesorilor și al polemicilor, dilemele confraților, așteptările și dezinteresul publicului. La *scriitorul* Fielding mă gândesc acum, iar nu la vocea autorului din *Tom Jones*. Or, nu e deloc sigur că acești scriitori, care țin în mână pana, simt toți chemarea de a schimba obiceiurile breslei lor. Nu e deloc sigur că cea mai importantă grijă a lor ar fi, cum se crede uneori, să deschidă o nouă etapă în istoria romanului. Bineînțeles că ei fac să înainteze această istorie, dar nu întotdeauna în felul în care un căpitan își duce oamenii la luptă. Unii scriitori mărșăluiesc cu grosul trupelor, alții le comandă, alții asigură ariergarda, iar alții înaintează singuri. Poate fi ignorată diversitatea acestor figuri, pentru a le reduce la una singură, cea a geniului care, veșnic în avangardă, cucerește noi teritorii? Și de ce să credem că e suficient ca un scriitor să aibă geniu pentru ca automat să fie important ori, invers, că e destul să fie important pentru a avea și geniu? Nimic mai fals.

Aș separa mai degrabă, cu grijă, calificativele de „scriitor foarte mare" și de „autor important". Iar în interiorul acestor două categorii, aș opera o diferențiere graduală. Am fi atunci în stare să observăm că scriitori foarte mari s-au bucurat de puțină influență și că autorii celor mai importante descoperiri nu aveau întotdeauna gustul cel mai bun, nici talentul cel mai sigur. În artă, succesul meșteșugului, succesul estetic și succesul durabil sunt lucruri foarte diferite. Căci, de n-ar fi așa, cum am explica, în istoria genului, importanța unor scriitori iscusiți, dar ale căror lucrări le-au părut generațiilor viitoare (ori cel puțin unora dintre ele) exagerate, prea puțin sincere, prost

construite, astfel încât, după ce au exercitat o enormă influență, au căzut în uitare? Datorită recentului interes pentru tematica feministă, Richardson este citit din nou de vreo douăzeci de ani încoace. Vreme îndelungată, însă, mulți cititori l-au considerat (pe drept sau pe nedrept) romancierul cel mai plicticos. Însetați de aventuri cu intrigi frumoase și populate cu personaje pitorești, contemporanii noștri îl redescoperă pe Walter Scott și pe R.L.Stevenson. Dar, ca și autorul *Insulei comorii*, Scott, idolul lui Balzac, al lui Stendhal și al tuturor oamenilor cultivați din prima jumătate a secolului al XIX-lea, nu era citit, până de curând, decât de adolescenți.

Invers, *Don Quijote* nu a ieșit din rândurile lucrărilor comice, pentru a fi ridicat la rangul de capodoperă incontestabilă a romanului pur și simplu, decât foarte lent, datorită polemicilor dintre romancierii englezi ai secolului al XVIII-lea, mai apoi datorită cultului romantic pentru ironie și, în sfârșit, grație prestigiului dobândit de romanul antiidealist în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Influența imediată a lui Cervantes a fost mai degrabă ca autor de nuvele, admirate până în zilele noastre, dar cu mai puțină pasiune decât în secolul al XVII-lea. Un caz asemănător îl reprezintă romanele lui Jane Austen, care nu și-au atins celebritatea meritată decât multă vreme după moartea autoarei. De la Goethe, ale cărui *Afinități elective* au orientat cu o artă și o pătrundere inegalabile gândirea romanului din epoca sa, memoria culturală a reținut mai ales *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, operă, desigur, importantă în tradiția germană, dar care reprezintă ultimul specimen al unei forme ajunse la apogeul ei (romanul de formare conceput ca periplu al personajului prin lume) mai curând decât primul pas spre reușitele ce vor veni.

Și ce să mai zicem de Doamna de La Fayette, autoarea celui mai frumos roman scurt din literatura franceză, care pe bună dreptate ar trebui inclus și el printre operele care reprezintă rezultatul și încheierea unui ciclu, în cazul acesta al nuvelei serioase de orientare augustiniană? *Principesa de Clèves* a fost citită și admirată mult, dar influența ei directă asupra istoriei

genului, cel puțin în interpretarea pe care o propun eu aici, a fost relativ mai mică decât aceea a unei lucrări până la urmă mediocre, ca *Paul și Virginia*, de Bernardin de Saint-Pierre, care a făcut-o să plângă nu numai pe Graziella, în povestirea lui Lamartine, ci și pe mulți alți amatori de exotism de-a lungul secolului al XIX-lea. Și cum să accepți disprețul aproape unanim cu care critica și scriitorii au tratat romanele câmpenești ale lui George Sand, când în ele răsună pentru ultima dată idealismul romanului premodern, în toată puritatea sa?

În sfârșit, unde să-i așezăm pe autorii de opere cu adevărat excentrice, care nu au legătură cu genul romanului decât prin dorința manifestă a scriitorului de a ocoli sau de a-și bate joc de obiceiurile acestuia: *Tristram Shandy*, de Sterne, *Jacques Fatalistul și stăpânul său*, de Diderot, iar în secolul XX *Nadja*, de Breton? Și ce facem cu narațiile în proză care nu au în comun cu genul romanului decât dimensiunea, precum *Gargantua* și *Pantagruel* de Rabelais?

Tocmai datorită acestor cazuri istoria fenomenelor artistice este nevoită să recunoască dificultatea de a crea o imagine omogenă a dezvoltării lor: cum putem impune granițe și o aparență comună acestei mulțimi de fenomene *sui-generis*? În ceea ce mă privește, ca să decid în situațiile dificile, am utilizat două criterii: mai întâi, asemănarea dintre cazul problematic și majoritatea operelor românești, iar apoi, comunitatea de interese dintre lucrarea în cauză, romanele care au precedat-o și cele care i-au urmat. *Gargantua* și *Pantagruel* nu satisfac nici criteriul asemănării (căci ele nu seamănă cu vreunul dintre subgenurile românești din epoca lor ori cu cele inventate mai târziu), nici criteriul tradiției comune, căci narațiile lui Rabelais nu rezultă dintr-un dialog cu romanele deja scrise și nu influențează practic romanele viitoare. În schimb, *Tristram Shandy*, deși este o lucrare profund atipică din punctul de vedere al structurii și care a fost prea puțin citită de-a lungul secolului al XIX-lea, își extrage substanța (prin antifrază) din romanele scrise de contemporanii săi: face deci parte dintre ele, dar cu titlu de pastișă, de caricatură, de farsă genială.

Odată rezolvate cazurile marginale, mai rămân toate celelalte, căci romancierii nu scriu cu ochii aţintiţi pe preceptele poeticii, ci îşi îndreaptă atenţia direct spre tradiţie şi spre producţiile contemporane cu ei. Prin urmare, îşi permit să se deosebească unii de alţii într-o măsură mult mai mare decât autorii de tragedii sau de sonete, situaţie care, departe de a produce haos ori diversitate infinită, are drept rezultat un fel de *diviziune a inventivităţii şi a muncii artistice*. Observând această comunitate de artizani, ai impresia, la prima vedere, că fiecare face ce-i place, însă privind mai atent îţi dai seama că ei toţi ştiu să identifice foarte bine firida care le convine, să-şi întemeieze în ea o prăvălie, să prospere, practicând fiecare o meserie diferită de cea aleasă de vecinul lui. Hotărăşte Rousseau să se instaleze alături de Richardson ? El se fereşte cu grijă să-i imite servil operele, dar inventează o versiune mai elegantă a lor, mai preţioasă, mai filozofică. Diderot observă diferenţa, iar în *Elogiul lui Richardson* aminteşte cititorilor calităţile produsului anterior. Rousseau reuşeşte totuşi să-l facă remarcat pe al său, iar dacă influenţa lui Richardson fusese imediată, *Noua Heloïse* continuă să provoace în secolul al XIX-lea răspunsurile lui Goethe, Balzac ori Tolstoi. Specializarea e evidentă: Richardson descoperea spontan farmecul interiorităţii şi inventa mijloacele narative cu care să-i exprime, poate puţin prea brutal, prezenţa imediată; Rousseau revine asupra subiectului ca un filozof, îl prelucrează şi îi insuflă o nouă distincţie, destul de fadă fără doar şi poate. Ceea ce frapează în acest caz, ca şi în atâtea altele, este ambiţia de a imita *şi* de a se opune, de a face mai bine *şi* de a face altfel, de a se strecura sub plapumă *şi* de a-şi împinge tovarăşul jos din pat.

Diviziunea muncii şi a inventivităţii artistice subminează încercările criticilor de a subordona unei singure tendinţe istoria romanului, ca să nu mai vorbim de cea a *întregii* literaturi. Şi, totuşi, aceste tendinţe abundă, într-atât e de irezistibil impulsul totalizator, într-atât de exaltantă plăcerea de a supune totul unui singur concept. Cea mai cunoscută tendinţă este cea care priveşte ansamblul literaturii occidentale ca pe o treptată apariţie

mesianică a realismului. Susținută de mari critici, dintre care Erich Auerbach a fost cel mai ilustru, această teză interpretează mișcarea creației literare de la Homer până în secolul XX ca pe o lentă ucenicie a artei în a observa viața oamenilor îndeaproape și în toate detaliile, dar în același timp și de la distanță, cu toate implicațiile ei istorice. Potrivit doctrinei clasice a stilurilor, realismul – înțeles ca tehnică de descriere atentă a detaliilor materiale și senzoriale – era domeniul propriu operelor cu subiect comic sau al celor care înfățișau oameni de condiție umilă (ceea ce multă vreme a însemnat același lucru). Treptat, însă, această tehnică a devenit metoda preferată a operelor cu subiect serios și s-a generalizat la ansamblul literaturii. La fel ca tehnologia, realismul a progresat de-a lungul timpului, iar acest progres s-a aflat la baza unor reușite din ce în ce mai spectaculoase. În această perspectivă, Cervantes stă mai bine decât narațiile cavalerești, Abatele Prévost și Laclos îl depășesc pe Cervantes, Balzac mai înaintează o bucată de drum, Frații Goncourt îl întrec, Proust și Virginia Woolf, fiecare în felul lui, fac încă un pas înainte.

Așa cum a fost formulată de Auerbach, teza e în parte adevărată. Ea relevă în istoria prozei moderne o tendință profundă și durabilă, asupra căreia am insistat în repetate rânduri, și care constă în a lua din ce în ce mai în serios toate aspectele vieții umane. Situații care în epoca premodernă erau considerate comice sau sordide prin definiție (viața amoroasă a unei servitoare, de exemplu) dobândesc la un anumit moment o aură dramatică (în *Pamela*), și apoi tragică (în *Germinie Lacerteux*), fiind înfățișate într-un stil totodată bogat în detalii concrete și de o profundă gravitate.

Pentru a nuanța această teză, ar trebui totuși să-i adăugăm două aspecte esențiale din evoluția romanului, pe care le-aș numi *principiul polemic* și *alternarea armonizării cu dispersiunea*. Principiul polemic, durabil infiltrat în toate domeniile culturii, este răspunzător pentru prezența simultană pe termen lung, în fiecare dintre aceste domenii, a unor tendințe contrarii și rivale care se confruntă, care luptă una contra celeilalte, care

se influențează reciproc, care sunt provizoriu victorioase, dar numai pentru a asista în curând la renașterea unui adversar cu atât mai puternic, cu cât a împrumutat între timp de la celălalt armele cele mai eficiente. Să ne oprim la tendința de a lua în serios toate aspectele vieții umane. Într-adevăr, pe un ton plin de compasiune, *Germinie Lacerteux* prezintă decăderea unei ființe umile, a unei ființe care în literatura latină n-ar fi provocat niciodată altceva decât râsul ori dezgustul. Principiul polemic ne ajută însă să observăm că proliferarea detaliilor concrete și tratarea în tonalitate gravă a unei teme modeste pot fi puse în slujba unor proiecte artistice cu totul opuse: în *Pamela*, aceste trăsături fac verosimil farmecul interiorității, în vreme ce în romanul Fraților Goncourt fac parte dintre mijloacele utilizate de autori pentru a respinge idealismul și pentru a demonstra definitiv, cred ei, înrădăcinarea biologică și socială a ființei umane. La o generație după publicarea acestui roman, revoluția înfăptuită în numele estetismului răstoarnă datele problemei: detaliile descriptive, depinzând de acum încolo de percepția subiectivă a personajelor mai mult decât de cunoașterea lumii descrise, vor evoca nu caracterul social al ființelor umane, ci abolirea relațiilor care le înlănțuie de mediul lor. În focul polemicii, procedeele stilistice sunt împrumutate dintr-o parte în alta și se subordonează unor scopuri artistice profund diferite.

Cât despre alternarea armonizării cu dispersiunea, ea desemnează mișcarea care împinge, pe rând, marea majoritate a autorilor să adopte o *lingua franca* artistică și o face imediat să explodeze într-o mulțime de dialecte deosebite. Ca să continuăm cu *Germinie Lacerteux*, această operă a văzut lumina zilei în 1865, dată la care autorii de roman, printr-un schimb neîncetat de idei și de procedee, ajunseseră să realizeze uniformizarea scriiturii romanești. La prima vedere, în interiorul acestei mișcări, cartea Fraților Goncourt pare într-adevăr să confirme adoptarea metodei realiste ca unică formulă viabilă a romanului. Privind însă lucrurile mai îndeaproape, observăm în stilul Fraților Goncourt tensiunea dintre precizia cu care ei descriu materialitatea ființei umane, pe de o parte, iar pe de

alta, frumusețea întru câtva gratuită a stilului, caracterul somptuos și rafinat al acestuia, care – desprins de subiect și de urâțenia lui – prevestește deja revoluția estetizantă.

E adevărat că e greu să reziști ispitei generalizărilor istorice categorice și, de asemenea, că eu însumi propun în această carte o imagine a istoriei romanului sprijinită pe un număr relativ restrâns de concepte fundamentale. E oare plauzibil să crezi că uimitoarea diversitate a operelor românești produse între jumătatea secolului al XVI-lea și sfârșitul secolului XX poate fi redusă la cele câteva opoziții asupra cărora mi-am concentrat atenția: individul izolat de comunitate împotriva lumii concepute ca totalitate, evidența normei morale împotriva indiferenței pe care ea o provoacă, dorința oamenilor de a trăi în lume împotriva ostilității pe care aceasta le-o opune? Răspunsul imediat va fi negativ: *să generezi* multitudinea pornind de la un nucleu conceptual este o artă cu totul îndoielnică.

Pe de altă parte, dacă e vorba *să urmărim* înfățișările pe care le-au luat, de-a lungul istoriei romanului, câteva noțiuni antropologice în mod special importante, să folosim aceste noțiuni pentru a clarifica abundența de opere românești și pentru a ne ușura apropierea de ele, cred că demersul meu nu păcătuiește prin exces de îndrăzneală. Când un Braudel examinează istoria Europei din secolul al XVI-lea în raporturile sale cu realitatea spațiului mediteraneean, el nu susține că Mediterana a produs ea singură ansamblul conflictelor care i-au agitat țărmurile, ci analizează măsura în care aceste conflicte au fost orientate, modificate, intensificate sau atenuate de spațiul în care au avut loc, adesea fără ca participanții să-și dea seama explicit de asta, într-atât Mediterana, darurile și exigențele ei erau considerate drept un bun câștigat de către toți cei care locuiau împrejurul ei.

De asemenea, dacă am așezat în centrul istoriei pe care am povestit-o problematica individului, a raportului său cu normele și a dorinței sale de se simți acasă în lumea în care trăiește, e pentru că mi s-a părut că această problematică pune evoluția romanului într-o lumină nouă, scoate în evidență principalele momente cronologice și contribuie la reevaluarea unor scriitori

și a unor opere. Privite din această perspectivă, evenimentele care punctează istoria romanului în Europa sunt: în jurul lui 1550, traducerea *Etiopicelor* lui Heliodor în limbile moderne, traducere care le oferă prozatorilor un model ireproșabil de idealism romanesc; publicarea *Pamelei*, de Richardson, în 1741, prima operă care a reușit farmecul interiorității; apariția lui *Waverley,* de Walter Scott, în 1814, roman care deschide epoca înrădăcinării; și, în sfârșit, apariția romanului *În răspăr* de Huysmans în 1884, început al reacției estetizante ce va duce curând la modernism. Fapt notabil, deși constituie admirabile reușite, nici unul dintre aceste romane nu este o capodoperă de importanța lui *Don Quijote*, *Tom Jones*, *Middlemarch* ori *În căutarea timpului pierdut.* Așa cum am argumentat mai sus, importanța istorică a unei opere nu coincide în mod necesar cu nivelul ei de reușită artistică. În fiecare dintre aceste perioade, cele mai mari romane au fost create la câtva timp după ce principiile directoare și pariurile polemice ale perioadei fuseseră deja stabilite de scriitorii talentați și ingenioși care o inauguraseră. Se vede, așadar, în ce măsură e necesară deosebirea dintre, pe de o parte, spiritele aventuroase care se lansează pe noi piste, un Richardson, un Walter Scott, un Huysmans (și, cu tot atât talent și curaj, dar cu mai puțin succes, Marivaux și Maria Edgeworth), iar pe de altă parte, creatorii de monumente literare care depășesc de departe circumstanțele apariției lor: Cervantes, Fielding, George Eliot și Proust. Această distincție susține viziunea, propusă mai sus, a unei istorii care rezultă mai puțin din înflorirea necesară a geniilor decât din multiple inițiative și nenumărate dispute ale oamenilor. Tocmai pentru că este rodul unor inovații polemice, această istorie nu e programată dinainte: ea ar fi putut fi cu totul alta. Din același motiv, traiectoria sa, deși adesea modificată de factori materiali, nu e niciodată propriu-zis arbitrară, deoarece deciziile individuale și controversele care îi schimbă parcursul au de fiecare dată rațiuni de existență foarte puternice. Prin urmare, ea nu este nici anonimă, nici obligatorie, nici arbitrară: actorii ei au o fizionomie determinată, decizii de luat și motive care îi determină.

Îmi este deci imposibil să subscriu teoriilor conform cărora spiritul unei epoci (adesea numit *Zeitgeist*) domnește peste oameni, determinând într-o manieră impersonală forma și conținutul cunoștințelor și artei lor. E sigur că oamenii care trăiesc în aceeași epocă împărtășesc multe griji comune, că gusturile și interesele lor sunt adesea convergente, că certurile lor au uneori aceleași motive și că operele de artă pe care le produc și le apreciază au ceva comun. Chateaubriand, Doamna de Staël, Benjamin Constant, Schlegel și Kleist au fost contemporani, majoritatea s-au cunoscut între ei, viața tuturor a fost tulburată de Revoluția Franceză și de războaiele care i-au urmat, iar operele lor sunt influențate, în moduri diverse, de aceste evenimente. Se va putea deci spune că toate poartă *același* semn al epocii ? Că *René*, la fel ca *Michael Kohlhaas*, *Corinne*, *Lucinde* și *Adolphe* sunt, să zicem, opere „romantice" ? Accept bucuros termenul, însă mi se pare că el desemnează mai puțin o trăsătură comună care ar fi prezentă în fiecare dintre aceste opere, cât atmosfera culturală rezultând din acțiunea lor convergentă. Termenul *romantism* desemnează un *rezultat final* palpabil, iar nu un principiu invizibil care ar fi prezidat crearea acestor opere încă dinainte de a fi concepute.

(Profit de ocazie să reamintesc cititorului că atunci când – la începutul fiecăreia dintre cele patru părți ale lucrării mele – am schițat orizontul antropologic al perioadei, n-am făcut decât să rezum *rezultate*, iar nu să propun un principiu ordonator exterior acțiunii oamenilor implicați. Dacă am susținut, de exemplu, că în secolul al XVIII-lea raportul comunitar e conceput sub forma „contractului social", acest termen nu reprezintă decât prescurtarea unei ample dezbateri în cursul căreia participanții nu au fost niciodată cu totul de acord.)

Provenind din preocupările și din disputele oamenilor, istoria romanului ar fi putut fi diferită la fiecare pas, dacă talentul actorilor și hotărârile pe care ei le-au luat ar fi fost altele. Ne putem imagina ce ar fi devenit romanul la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui de al XIX-lea, dacă inventatorii genului gotic ar fi avut mai mult talent și gust, dacă în

loc de Walter Scott, care ar fi murit înainte de vreme, ar fi fost admirată Mary Shelley și nenumăratele romane științifico-fantastice pe care le-ar fi scris ea în cursul unei vieți îndelungate. Ne putem întreba, de asemenea, ce s-ar fi întâmplat dacă, printr-un capriciu al istoriei, Fontane și Pérez Galdós s-ar fi bucurat imediat în toată Europa de admirația pe care o meritau. Fragmente ale unui alt fel de viitor s-au pierdut în fiecare clipă a istoriei.

Calea pe care aceasta a pornit-o în cele din urmă nu depinde însă mai puțin de inițiativele luate din rațiuni imperioase și de dezbaterile asupra unor probleme esențiale, așa cum ar fi făcut de altfel și soluțiile rivale, dacă ar fi avut câștig de cauză. În fiecare epocă, reușitele romanului sunt infinit mai ambițioase decât simpla nevoie de a scrie bine și de a povesti cu talent. Literatura își pune probleme cu adevărat profunde și, oricât de divergente ar putea părea, formele pe care le-a luat romanul în cursul istoriei sale sunt unificate de caracterul permanent al acestor probleme.

Datorii

În locul unei bibliografii savante, prefer să amintesc aici câțiva autori și cărți cărora le sunt îndatorat.

În primul rând, trebuie să menționez lucrările recente care au drept obiect dezvoltarea istorică a conștiinței umane: opera lui Louis Dumont, în special *Essais sur l'individualisme, une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne* (Seuil, 1983), *Le Désenchantement du monde,* de Marcel Gauchet (Gallimard, 1985), *Plough, Sword, and Book: The Structure of Human History*, de Ernest Gellner (Chicago, The University of Chicago Press, 1988) și *Les Sources du moi*, de Charles Taylor (1989, trad. fr., Seuil, 1998). Subscriu la teoria spiritului obiectiv dezvoltată de Vincent Descombes în *Les Institutions du sens* (Minuit, 1996) și am fost ghidat de lucrările lui Robert Pippin și Terry Pinkard asupra filozofiei lui Hegel.

Contribuțiile filozofilor americani care meditează asupra raporturilor dintre filozofia morală și literatură – Charles Larmore, Alexander Nehamas, Martha Nussbaum, Robert Pippin și Richard Rorty – mi-au fost în mod special de folos. De asemenea, i-am citit cu mare interes pe criticii care acordă un loc privilegiat problematicii morale: Wayne Booth, Joseph Frank, Tzvetan Todorov, Caryl Emerson, Michael André Bernstein și Gary Saul Morson. În *De la justification. Les économies de la grandeur* (NRF Essais, Gallimard 1991), de Luc Boltanski și Laurent Thévenot, am găsit o excelentă analiză a lumilor guvernate de valori. *La Sagesse de l'amour* (Gallimard, 1984), de Alain Finkielkraut, mi-a adus aminte că se poate vorbi de sentimentele omenești într-un limbaj direct și transparent.

Datorez mult filozofiei politice recente, în special lui Pierre Manent (*Histoire intellectuelle du libéralisme*, Calman-Lévy, 1987, și *Cours familier de philosophie politique*, Fayard, 2002), lui Marcel Gauchet (introducerea culegerii *La Liberté chez les modernes* de Benjamin Constant, Livre de poche, Pluriel, 1980, și *La Démocratie contre elle-même*, Gallimard, 2002) și lui Pierre Rosanvallon (*Le Moment Guizot*, Gallimard, 1985). Am consultat cu folos *Histoire de la philosophie politique* editată de Leo Strauss și Joseph Cropsey (1963, trad. fr. PUF, 2000) și *Les Fondements de la pensée politique moderne*, de Quentin Skinner (1972, trad. fr. Albin Michel, Évolution de l'humanité, 2001).

Gândirea lui Jean-Marie Schaeffer (*L'Art de l'âge moderne*, Gallimard, 1992, *Les Célibataires de l'art*, Gallimard, 1996 și *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999) m-a ajutat să-mi clarific opțiunile estetice. La Reiner Rochlitz (*L'Art au banc d'essai*, Gallimard, 1998) am găsit o seducătoare versiune a dialogismului susținut de Jürgen Habermas, versiune ale cărei ecouri se fac simțite în epilogul lucrării mele. În ceea ce privește problema reprezentării, am învățat din admirabilele lucrări ale lui Alain Besançon, *L'Image interdite* (Fayard, 1994) și Marc Fumaroli, *L'École du silence* (Flammarion, 1994). Nu uit nici ce îi datorez lui Jean Lacoste, *L'Idée du beau* (Bordas, 1986), lui Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique* (Plon, 1992), nici capitolului despre noțiunea de autor din *Le Démon de la théorie,* de Antoine Compagnon (Seuil, 1998).

Deși spiritul cărții mele se îndepărtează hotărât de formalism, sunt îndatorat față de lucrările lui Gérard Genette, mai ales față de „Discours du récit", în *Figures III* (Seuil, 1972). De la Genette, precum și de la Wayne Booth (*The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961), Meir Sternberg (*The Poetics of Biblical Narrative*, Bloomington, Indiana University Press, 1985), Claude Bremond (*Mille et un contes de la nuit*, cu J.E. Bencheikh, Gallimard, 1991) și Lubomir Dolezel (*Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998) am învățat că analiza formală poate aduce mari servicii interpretării operelor.

Am menționat în introducerea acestei lucrări datoria mea față de istoria socială a romanului, în particular față de lucrările lui Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Berkeley, University of California Press, 1957), și Ian McKeon, *The Origins of the English Novel* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987). Teoria despre roman a tânărului Lukács a influențat spiritul și adesea detalii ale tezelor mele. În capitolul „Aventure du roman" (*Littérature comparée*, sub direcția lui Didier Souiller și Wladimir Troubetzkoy, PUF, 1997), am găsit o excelentă privire de ansamblu asupra istoriei genului. Am fost fericit să descopăr în Margaret Doody (*The True Story of the Novel*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996) o partizană a continuității genului, de la romanul grec până în zilele noastre.

Cât privește operele dinainte de secolul al XVIII-lea, cartea lui Marc Fumaroli *Héros et orateurs* (Genève, Droz, 1990) este aceea care m-a învățat să le apreciez splendoarea /strălucirea. Am găsit la Pierre Hadot (*Exercices spirituels et philosophie antique*, Études augustiniennes, 1987, și *La Citadelle intérieure. Introduction à la pensée de Marc Aurèle*, Fayard, 1992) cheia care mi-a permis să înțeleg vechile romane grecești. În ceea ce privește aceste romane, cărțile lui B.E.Perry, *The Ancient Romances* (Berkeley, University of California Press, 1967), Thomas Hägg, *The Novel in Antiquity* (Berkeley, University of California Press, 1983) și Laurence Plazenet, *L'Établissement et la Délectation. Réception comparée et poétique du roman grec en France et en Angleterre aux XVI-e et XVII-e siècles* (Champion, 1997) mi-au fost în mod special folositoare.

Pentru Evul Mediu, am avut drept ghid excelenta carte a lui Michel Stanesco și Michel Zink, *Histoire européenne du roman médieval* (PUF, 1992). Marcel Hénaff (*Le prix de la vérité*, Seuil, 2001) a elaborat o teorie a darului care explică admirabil idealul cavalerilor rătăcitori. Sunt, de asemenea, îndatorat regretatului Bradley Rubidge, dispărut înainte de a-și fi publicat remarcabila teză despre eroism și dezinteresare în literaturile engleză și franceză din secolul al XVII-lea.

Pentru ansamblul prozei romanești din secolul al XVII-lea, lucrările lui Emmanuel Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme* (PUF, 1996) și Maurice Lever, *Le Roman français au XVI-e siècle* (PUF, 1981), precum și vasta sinteză a lui Henri Coulet, *Le Roman français jusqu'à la Révolution* (A.Colin, 1967), sunt indispensabile. În ceea ce privește romanul pastoral, sunt dator față de Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne* (Champion, 1998) și Jean-Pierre van Elslande, *L'imaginaire pastoral du XVII-e siècle* (PUF, 1999). Importanța pe care o are *Persiles și Sigismunda* în opera lui Cervantes este subliniată de frumosul studiu al lui Alban Forcione, *Cervantes, Aristotle, and the Persiles* (Princeton, Princeton University Press, 1971). În privința receptării lui *Don Quijote*, lucrarea clasică a lui Maurice Bardon, *„Don Quichotte" en France au XVII-e et au XVIII-e siècle* (Champion, 1931, 2 vol.) rămâne pertinentă.

Claudio Guillen („Towards a Definition of the Picaresque", în *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 1971, Maurice Molho (*Introduction aux Romans picaresques espagnols*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1968) și Didier Souiller (*Le Roman picaresque*, PUF, 1980) m-au inițiat în literatura picarescă. Pentru narația elegiacă, am luat ca puncte de plecare cărțile lui Robert Hollander, *Boccaccio's Two Venuses* (New York, Columbia University Press, 1975) și Lawrence Lipking, *Abandoned Women and Poetic Tradition* (Chicago, The University of Chicago Press, 1988). Pentru definirea nuvelei, am utilizat excelenta teză despre nuvelă *La Nouvelle espagnole du siècle d'or en France au XVII-e siècle*, susținută de Guiomar Pérez-Espejo Hautcoeur (Université de Paris-III, 1999). Am fost stimulat în mod special de ideile lui Lakis Proguidis privitoare la relațiile dintre nuvelă și roman (*La Conquête du roman*, Belles-Lettres, 1997).

În ceea ce privește perioada modernă, admirabila *L'Art du roman* a lui Milan Kundera (Gallimard, 1980) s-a aflat tot timpul la baza considerațiilor mele. Pentru secolul al XVIII-lea, trimit cititorul la Alain Montandon, *Le Roman au XVIII-e*

siècle en Europe (PUF, 1999, lucrare bogată în analize clarificatoare și în judecăți pătrunzătoare). Cartea lui Philip Stewart, *Imitation and Illusion in the French Memoir Novel 1700-1750: The Art of Make-believe* (New Haven, Yale University Press, 1969), rămâne de o mare utilitate. Continuând tradiția lui Ian Watt și a lui Ian McKeon, studiile lui Ian Duncan, *Modern Romance and the Transformations of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens* (Cambridge University Press, 1992) și Kate Trumpener, *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire* Princeton, Princeton University Press, 1997) se apleacă asupra condițiilor culturale și politice care au favorizat apariția romanului englez din secolul al XIX-lea. *Les Aveux du roman: le XIX-e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, de Mona Ozouf (Fayard, 2001) analizează atent ponderea politică a romanului francez din secolul al XIX-lea.

Locul idealismului în literatură a fost subliniat de Doamna de Staël (*De la littérature*) și de Tocqueville în capitolele consacrate literaturii în volumul al doilea din *La Démocratie en Amérique*. În zilele noastre, specialistele feministe în literatura secolului al XIX-lea au redescoperit problematica idealismului literar. Va putea fi consultată profitabil introducerea cărții lui Margaret Cohen, *The Sentimental Education of the Novel* (Princeton, Princeton University Press, 1999), care prezintă dezbaterile feministe în jurul realismului.

Despre problema cuplului în romanul din secolul al XIX-lea, studiul *Adultery in the Novel* de Tony Tanner (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979) rămâne de referință. La fel de util este amplul studiu *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale* (Gallimard, NRF Essais, 1996) de Nathalie Heinich. Grație lucrării *La Parole muette*, de Jacques Rancière (Hachette, 1998), am putut să discern mai bine natura estetismului modern.

Printre numeroasele studii consacrate autorilor din perioada modernă, sunt în special îndatorat cărții mereu tinere a lui E.R. Curtius, *Balzac* (1923). La fel de prețioase au fost pentru mine studiile lui Robert Alter, *Fielding and the Nature of the*

Novel (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1968), Wolfgang Iser, *Sterne: Tristram Shandy* (Cambridge University Press, 1988) și Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders* (Londra, Verso, 1987). Am profitat, de asemenea, de lucrările lui Pierre Citron despre Balzac, Michel Crouzet despre Stendhal, Henri Mitterand despre Zola sau Anne Henry și Antoine Compagnon despre Proust. Numeroase alte lucrări critice, pe care spațiul nu-mi permite să le citez, mi-au folosit ca să-mi verific sau să-mi corectez punctele de vedere.

Indice de nume proprii și de titluri

***A** doua venire* 413
Abdias 333
Abélard, Pierre 114
Addison, Joseph 148
Adolphe 210–215, 271, 324, 428
Afinitățile elective 201, 206–209, 212, 214–215, 271
Alarcón, Pedro 355
Alas, Leopoldo, zis Clarín 356–358, 361, 363
Alcesta 53
Alemán, Mateo 104, 106–108, 357
Alter, Robert 435
Amadís de Gaula 9, 20, 67–78, 82–83, 90–94, 96, 98, 102–103, 112, 114, 122, 136, 138, 156, 164–165, 171, 187, 194, 218, 251
Aminta 79
Amyot, Jacques 90, 92, 94–95, 97
Anii de uncenicie ai lui Wilhelm Meister 25, 36–37, 314
Anna Karenina 321–322, 326, 353, 363
Anselmo (personaj din *Curiosul imprudent)* 124–126, 131, 133–134, 152, 206
Antigona 56–57
Anton Reiser 314
Apuleius 99
Arcadia de Jacopo Sannazzaro 79
Arcadia de Sir Philip Sidney 79, 96
Ariosto, Ludovico 42, 163
Aristotel 163
Armance 270
Arsace (din *Etiopicele*) 54, 59–61, 64–65, 112, 250
Artamène sau Marele Cyrus 96, 138
Astreea 9, 79–87, 96, 120, 128, 130–131, 156–157, 411
Atala 196
Auerbach, Erich 46, 336, 424
Austen, Jane 27, 34, 219, 270, 278–284, 286, 292–293, 297, 311, 326, 366, 421
Aventurile lui Peregrine Pickle 166

Bahtin, Mihail 30–32, 34, 40, 43, 47, 100, 351–352
Bâlciul deșertăciunilor 277
Balta diavolului 252–253
Balzac, Honoré de 28, 36, 236–237, 254–260, 262, 269, 292, 296, 301, 308, 313, 321–322, 325, 331, 356,

357–359, 365, 374, 380, 382, 397, 421, 423–424, 435–436
Bandello, Matteo 115, 120–121, 128
Barbey d'Aurevilly 300
Bardon, Maurice 434
Baro, Baltazar 82, 86
Barrès, Maurice 378–379, 417
Barthélemy, abatele Jean-Jacques 197
Baudelaire, Charles 276
Beckett, Samuel 390, 393
Behn, Aphra 197, 242
Belisario 196–197
Bellow, Saul 414
Benassis (din *Comedia umană*) 256–257, 262, 292, 308, 331
Bencheikh, Jamal-Eddine 432
Berlin Alexanderplatz 393–394, 417
Bernanos, Georges 359, 412–413
Bernardin de Saint-Pierre 148, 196, 198, 422
Bernstein, Michael André 431
Besançon, Alain 11, 432
Bezuhov, Pierre (din *Război și pace*) 320–322, 325–326, 353
Biblioteca universală a romanelor 40, 147
Blanchot, Maurice 23
Blecher, Max 406
Blifill (din *Tom Jones*) 166, 168, 277
Boccaccio, Giovanni 39, 100, 114–116, 119–121, 172, 434
Böhl de Faber, Cecilia 355
Boiardo, Matteo 42
Böll, Heinrich 413
Boltanski, Luc 48, 431
Bonald, Louis de 254
Booth, Wayne 431–432
Braudel, Fernand 426
Bremond, Claude 11, 432
Breton, André 24, 26, 47, 353, 406–407, 418, 422
Brigitta 330–333, 364
Broch, Hermann 42, 414
Brontë, Charlotte 250–253
Brontë, Emily 27, 308, 375
Bulgakov, Mihail 407
Burke, Edmund 187, 214
Burney, Fanny 148, 191, 219, 231, 277–279, 416
Bury, Emmanuel 12, 434
Buscón (El) 104, 106
Butor, Michel 393

Căderea 413
Călătoria tânărului Anacharsis în Grecia 197
Călătorie la capătul nopții 416
Călătoriile lui Gulliver 197
Călătoriile lui Humphrey Klincker 166, 191
Calcar 331, 333
Călugărul 26, 189–190, 361, 375
Calvino, Italo 410
Camus, Albert 413
Camus, Jean-Pierre 172
Candid 165, 197, 264
Cântecul lumii 407
Cartea râsului și a uitării 416
Casa Buddenbrook 414
Castelul 404–405
Castelul din Otranto 184–188, 214
Catedrala 374
Căutarea Graalului 67
Cavalerul cu cotigă 68
Cazacii 245–246, 285, 320

Cécile 336, 339–341, 364
Cehov, Anton 328
Ce-i de făcut? 343
Céladon (din *Astreea*) 80–82, 84–87, 90, 98, 120, 131, 157, 194, 218, 292
Cele două fete 119, 123
Cele douăsprezece table ale Legilor dragostei 157
Celibatarul 329, 331–332
Céline, Louis-Ferdinand 23, 416
Cernîșevski, Nikolai 343
Cervantes, Miguel de 9, 32, 38, 68, 92–96, 115, 119–122, 124–127, 130–132, 134–135, 161, 163–165, 169, 172, 206, 284, 357, 381, 421, 424, 427, 434
Chaireas și Callirhoe 54, 59, 61, 67
Challes, Robert 147, 180
Chamfort, Nicolas-Sébastien Roch, zis de 401
Chandler, Raymond 393
Chariton din Aphrodisias 59
Chateaubriand, François René de 196, 271, 375, 428
Chrétien de Troyes 67–70, 200
Cine a adus-o pe Doruntina 407
Cinzio, Giraldi 115, 117, 119–120, 125, 128
Ciropedia 87, 197, 313
Citron, Pierre 436
Clarissa (personaj) 155, 175, 202, 278, 292, 320
Clarissa 151, 155, 162, 165, 181, 193, 284, 316
Clelia 96
Cleopatra 136
Cleveland 147
Cocoșatul 263
Coetzee, J.M. 413
Cohen, Margaret 435
Collins, Wilkie 276
Colonia penitenciară 406
Comedia umană 162, 171, 236, 255–256, 258, 260, 269, 278, 308, 359, 375
Compagnon, Antoine 12, 432, 436
Comte, Auguste 254
Conacul Ulloa 357, 359
Confesiuni 114
Conrad, Joseph 27, 283
Constant, Benjamin 210, 215, 220, 271, 324, 428, 432
Contele de Monte-Cristo 292, 257, 263
Cooper, James Fenimore 242–243
Corinne sau Italia 196, 428
Coulet, Henri 29, 47, 434
Crimă și pedeapsă 342, 344, 349–350, 353–355, 364
Cronicile italiene 243
Cropsey, Joseph 432
Crouzet, Michel 436
Curiosul imprudent 132–133, 152
Curtius, E.R. 435
Cuvântări către națiunea germană 227

***D**afnis și Cloe* 78
Daisy Miller 286, 288
David Copperfield 315–316
De Civitate Dei 65
Decameronul 100, 115

Defoe, Daniel 32–34, 39, 104, 106–108, 135, 150, 153, 166, 231, 260, 351
Demonii 349, 350, 351, 352, 354, 364
Descombes, Vincent 11, 48, 383, 417, 431
Destine încrucișate 119
Dezrădăcinații 378
Diana 79
Diavolul șchiop 166
Dickens, Charles 27–28, 34, 247–248, 276, 292, 302, 305, 308, 315, 325, 326, 342, 353, 356–358
Diderot, Denis 173–174, 177, 180–181, 219, 269, 416, 422–423
Dilthey, Wilhelm 30
Doamna Bovary 266, 294, 299–300, 336
Doamna Gervaisis 359
Döblin, Alfred 390, 393, 395, 397, 412, 417, 420
Doctor Faustus 395–398, 400
Doctor Jivago 414
Dolezel, Lubomir 215, 432
Don Carlos 127–128
Don Quijote 25, 28, 32, 36–37, 39–40, 92–95, 122, 124, 135, 162–165, 169–172, 357, 421, 427, 434
Doody, Margaret 42, 48, 433
Doruntina 408
Dos Passos, John 416
Dostoievski, Feodor 28, 106, 266, 342–344, 347–355, 364, 374, 395, 412
Dragostea în vremea holerei 409
Ducesa de Langeais 257
Duhamel, Georges 414
Dumas, Alexandre 254, 257, 262–263
Dumont, Louis 51, 96, 431
Duncan, Ian 435
Duranty, Louis-Émile Edmond 294

Ecatommiti (Gli) 115, 117, 119
Eco, Umberto 410
Edgeworth, Maria 231, 278, 427
Educația sentimentală 312
Edward Waverley (protagonistul din *Waverley*) 233, 273, 285
Effi Briest 334, 336–337, 339, 342, 364
Eichendorff, Joseph von 329
Eliade, Mircea 407
Eliot, George 20, 27, 278, 313, 316, 318–319, 322, 356, 363, 365, 427
Elogiul lui Richardson 423
Elogiul nebuniei 406
Emerson, Caryl 12, 431
Emma 281–282, 311
Eneida 53, 58
Erec și Enide 68
Eschenbach, Wolfram von 67, 69
Eseu asupra istoriei societății civile 230
Etiopicele 9, 54–55, 64, 67, 73, 82, 90–92, 95, 96, 102–103, 113, 147, 250–251
Eugénie Grandet 36, 255, 357
Eumeswill 415
Euripide 53–54

Evelina 191–192
Evghenii Oneghin 42, 244

Fallada, Hans 414
Farsamon sau Noile nebunii romanești 165
Fata cu ochii de aur 257
Faulkner, William 42, 390–393, 401–404, 408, 412, 415
Faust 227, 396
Fénelon, François de Salignac de la Mothe 196, 198–199, 313
Fergusson, Adam 230
Féval, Paul 263
Fiammetta 114
Fichte, Johann Gottlieb 227
Fielding, Henry 34, 149–150, 154, 162–167, 169–174, 178, 181, 183, 192, 195–197, 219, 231, 251, 254, 270, 276–278, 280–281, 284, 291, 293, 297, 306, 366, 394, 416, 420, 427, 435
Filoctet 56, 121
Finkielkraut, Alain 431
Flaubert, Gustave 21, 47, 266, 270, 291, 293–302, 312, 320, 336, 374, 382, 394–395, 397
Fontane, Theodor 333–339, 342, 356, 363–365, 367, 384, 395, 429
Forcione, Alban 12, 434
Fortunata și Jacinta 356, 359
Foster, E.M. 414
Fotografie de grup cu doamnă 413
France, Anatole 24, 366
François le Champi 252
Frank, Joseph 12, 431
Frankenstein 261–262, 375
Franțuzoaicele ilustre 147, 180
Frații Karamazov 352
Fructele pământului 378–379, 417
Fumaroli, Marc 11, 97, 432–433

***G**alateea* 80–81, 164
Galsworthy, John 414
Gargantua 32, 100, 176, 422
Gary, Romain 414
Gauchet, Marcel 11, 97, 431–432
Gellner, Ernest 431
Genette, Gérard 432
Germinie Lacerteux 266, 302, 304–306, 424–425
Gervaise 305, 307–311
Gessner, Salomon 196–198
Gide, André 378, 381, 384, 407, 417
Giono, Jean 407
Girard, René 46, 70, 125
Goethe, Johann Wolfgang 193–194, 196–197, 199, 201–202, 206–210, 215, 220, 227, 271, 314, 315, 375, 396, 421, 423
Goldsmith, Oliver 148, 192–193
Gomberville, Marin Le Roy de 96, 137, 167, 197, 242
Goncearov, Ivan 37
Goncourt, Edmond și Jules de 266, 270, 301–302, 304–306, 335, 356, 358–359, 367, 387, 424–425
Gracq, Julien 415
Graffigny, Françoise 196
Grass, Günther 409
Graziella 243–244, 365, 422
Greața 413

Green, Julien 412–413
Greene, Graham 412–413
Grimmelshausen, Hans, Jakob Christoffel von 394
Grossman, Vasili 414
Guarini, Giovan Battista 79
Guillen, Claudio 434
Guilleragues, Gabriel Joseph de Lavergne, conte de 114

Habermas, Jürgen 432
Hadot, Pierre 433
Hägg, Thomas 433
Hardy, Thomas 27, 319
Haricleea (din *Etiopicele*) 54, 56–57, 59–61, 64, 90–91, 103, 156, 194, 320, 365
Hašek, Jaroslav 416
Hautcoeur, Guiomar Pérez-Espejo 434
Hawthorn, Jeremy 47
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 35–36, 52, 97, 297, 431
Heinich, Nathalie 435
Heinrich cel Verde 314
Heinrich von Ofterdingen 203, 215
Heliodor 29, 54–55, 58, 83, 90–91, 95, 165, 226, 427
Héloïse 114
Hemingway, Ernest 393
Hénaff, Marcel 97, 433
Henry, Anne 436
Heptameronul 115
Heroidele 114
Herzog 414
Hipolit 53–54, 329
Hobbes, Thomas 144
Hoffmann, E.T.A. 380
Hölderlin, Friedrich 36, 196, 198–199, 215, 220, 227
Hollander, Robert 12, 434
Homer 53, 389, 424
Hugo, Victor 235, 254, 262, 266–267, 269, 292, 302, 304–305, 308, 342, 353, 361
Hume, David 230
Huysmans, Joris-Karl 373–374, 376, 380, 407, 417, 427
Hyperion 36, 196, 198–201, 215, 226–227, 375

***I**dele lui Martie* 415
Ifigenia în Aulida 53–54
Iliada 53, 69, 230
Iluzii pierdute 258–259, 262, 322
Imoralul 378
Impostura 359, 413
Incașii 196–198
Indiana 252
Inima lui Midlothian 234
Insuportabila ușurătate a ființei 416
Iser, Wolfgang 436
Istoria Abderiților 197
Istoria Angliei 230
Istoria celor Treisprezece 256
Istoria comică a lui Francion 25, 100, 174
Istoria lui Gil Blas de Santillana 166

***Î**n căutarea timpului pierdut* *381, 383, 385–386, 393, 414, 417, 427*
În răspăr 376, 380, 427
Înainte de furtună 334

Jacques Fatalistul și stăpânul său 25, 173, 177, 179, 181, 422
James, Henry 27, 283, 286–291, 311, 366, 386–387
Jane Eyre 251–252
Jean Barois 414
Johnson, Samuel 197
Jonathan Wild 276
Joseph Andrews 166, 251, 281
Joyce, James 386–393, 395, 397, 401–404, 408, 412, 415, 417
Julie d'Étange (din *Julie sau Noua Héloïse*) 155–161, 194, 202, 206–207, 215, 217, 251, 281, 320, 324, 338
Julie sau Noua Héloïse 20, 147, 155, 156, 157, 161, 162, 191, 198, 201, 203, 206, 210, 316
Julien Sorel (din *Roșu și Negru*) 272–275, 277, 357
Jünger, Ernst 415
Jurnalul unui preot de țară 359

Kadare, Ismail 407–408
Kafka, Franz 403–406, 408
Keller, Gottfried 314, 329, 333, 342, 380
Kleist, Heinrich von 227, 229–230, 428
Kundera, Milan 416, 420, 434

La Calprenède, Gauthier de Costes de 167
La drum 374
La Fayette, Marie-Madeleine, contesă de 121, 127, 129, 131, 133, 137, 161, 172, 197, 381–382, 421
La răscruce de vânturi 375
La Rochefoucauld, François, duce de 211, 401
Là-bas 373, 374, 417
Laclos, Pierre Choderlos de 191, 260–262, 424
Lacoste, Jean 432
Lady Roxana, târfa norocoasă 106–107, 109–110, 113, 135
Lamartine, Alphonse de 243–245, 422
Lancelot (personaj din ciclul arthurian) 75
Larmore, Charles 11, 431
Larra, Mariano José de 355
Lavocat, Françoise 12, 434
Lazaro (zis Lazarillo, din *Viața lui Lazarillo*) 101–107, 113, 364, 404
Leavis, Frank Raymond 26–27, 47
Legăturile primejdioase 191, 253, 284
Lermontov, Mihail 244
Lessing, Doris 414
Leucip și Clitofon 54
Lever, Maurice 434
Levin (din *Anna Karenina*) 322, 325–327, 353
Lewis, Matthew 26, 189–190, 361
Lipking, Lawrence 434
Locke, John 33, 144
Logodnicii 238, 240
Longos 78, 79
Louis Lambert 397
Lourdes 359
Lovelace (din *Clarissa*) 184, 202, 375
Lucinde 122, 203–206, 215, 428

Lucreția Borgia 235
Lukács, Georg 35–39, 47, 314, 336, 433

Maestrul și Margareta 407
Măgarul de aur 99
Mânăstirea din Parma 273
Mândrie și prejudecată 281
Manent, Pierre 11, 432
Manifestul suprarealismului 26, 353
Mann, Heinrich 414
Mann, Thomas 393, 395–398, 400–410, 414
Manon Lescaut 381
Manzoni, Alessandro 238–240, 266–267
Marele Cyrus, vezi *Artamène sau Marele Cyrus*
Marguerite de Navarra 115
Marile speranțe 357
Marius epicureanul 380
Marivaux, Pierre de 147–148, 155, 159, 165, 180, 191–192, 427
Marmontel, Jean-François 196
Márquez, Gabriel García 409
Marşul lui Radetzky 414
Martin du Gard, Roger 414
Martínez-Bonati, Felix 215
Maupassant, Guy de 302, 328
Mauprat 252
Mauriac, François 351, 412–413
McKeon, Ian 47, 433, 435
Medicul de țară 256, 257, 331
Memorialul de la Sfânta-Elena 272
Memoriile lui Barry Lyndon 276, 311
Memoriile lui Hadrian 415
Menandru 60
Meredith, George 366
Merlin 67
Metastasio 266
Meyer, Conrad Ferdinand 329
Michael Kohlhaas 227, 230, 428
Micromégas 197
Micuța Dorrit 249
Micuța Fadette 252–253
Middlemarch 20, 316, 318–319, 322, 363, 427
Misterele din Udolfo 188, 189
Misterele Parisului 263, 264, 265, 266
Mitterand, Henri 312, 436
Mizerabilii 266–267, 269
Moartea lui Virgiliu 42
Moby Dick 25
Molho, Maurice 106, 135, 434
Moll (din *Moll Flanders*) 107–110, 113, 172, 364, 404
Moll Flanders 28, 33, 104, 106–107, 109, 114
Mont Saint-Michel și Chartres 380
Montandon, Alain 434
Montemayor, Jorge de 79
Montesquieu, Charles de Secondat, baron de 148, 166, 196
Moretti, Franco 12, 48, 313, 436
Moritz, Karl Philipp 314–315
Morrison, Tony 409
Morson, Gary Saul 12, 431
Moș Goriot 262
Muntele vrăjit 395–397
Murdoch, Iris 413

Musil, Robert 393, 398, 400–404, 412, 418

***N**adja* 406–407, 418, 422
Nazarin 356–358, 360–361
Nehamas, Alexander 431
Nerval, Gérard de 380
Nietzsche, Friedrich 376, 401
Notre-Dame de Paris 267, 361
Novalis, Friedrich von Hardenberg, zis 203, 205, 208, 215, 220
Numele trandafirului 410
Nussbaum, Martha 431
Nuvelele exemplare 115, 122

***O** inimă simplă* 296
O mie și una de nopți 177
O solie imperială 405
Oblomov 37
Odiseea 389
Oedip 62, 64
Oedip rege 53
Old Mortality 233–235, 241
Olenin (din *Cazacii*) 245–246, 285, 288–289, 320, 325
Oliver Twist 247–250
Omul fără însușiri 398–401, 403
Omul liber 378
Oriana (din *Amadís de Gaula*) 72, 75–77, 91, 156, 251
Orlando furioso 163
Oroonoko 197
Ovidiu 79, 114
Ozouf, Mona 435

***P**aludes* 378
Pamela (din *Pamela sau Virtutea răsplătită*) 45, 147–151, 153–155, 165, 192, 194, 202, 217, 251, 281, 304, 306, 320, 338, 365
Pamela sau Virtutea răsplătită 28, 148–149, 151–154, 156, 159, 162, 165, 181, 251–252, 328, 387, 424–425
Pantagruel 25, 32, 100, 174, 176, 422
Paradisul pierdut 261
Pardo Bazàn, Emilia 356–360, 363
Părinți și copii 343
Pasiunea Anei Ozores 356, 361–362
Pasternak, Boris 414
Pastor fido (Il) 79, 82
Pater, Walter 380
Paul și Virginia 196, 197, 198, 244, 422
Pe Strada Mântuleasa 407
Percy, William 413
Perec, Georges 410, 418
Pérez Galdós, Benito 356, 365, 367, 429
Peripețiile bravului soldat Svejk 416
Peripețiile lui Telemah 196, 197, 199, 313
Perry, B.E. 433
Persiles și Sigismunda 95, 138, 164, 434
Pescuitori în apă tulbure 256, 258
Petroniu 98
Pinget, Robert 393
Pinkard, Terry 431
Pippin, Robert 12, 431
Pirandello, Luigi 407
Platon 30, 314
Plaut 60

Plazenet, Laurence 97, 433
Plutarh 30, 261
Polexandre 96, 136, 138, 197
Ponson du Terrail, Pierre-Alexis 257, 263
Portretul unei doamne 288, 291
Povestea Graalului 68
Povestea lui Agaton 196–197, 199, 313, 316
Preotul de țară 359
Preotul din Tours 255, 359
Prévost, Abatele 147, 307, 381, 424
Principesa de Clèves 25, 28, 129–132, 135, 137–138, 152, 421
Principiile unei științe noi 230
Procesul 404, 405, 406
Proguidis, Lakis 12, 434
Proust, Marcel 23, 48, 381–386, 389, 393, 396–397, 407, 417, 424, 427, 436
Pulci, Luigi 42
Pușkin, Alexandr 42, 244
Puterea sângelui 119, 123
Puterea și gloria 413
Pynchon, Thomas 408

Quevedo, Francisco de 104, 106–107, 351, 357
Quinault, Philippe 266

Raabe, Wilhelm 283
Rabelais, François 30, 32, 100, 173, 176, 178, 275, 303, 422
Radcliffe, Ann 188, 190, 215, 226
Rancière, Jacques 47, 435
Rasselas 197
Rătăcirile inimii și ale spiritului 166
Război și pace 316, 320–322, 327, 353
Regele arinilor 408
Reînvierea lui Rocambole 263
René 375, 428
Richardson, Samuel 32– 34, 39, 45, 148–155, 158–159, 161–162, 165, 167, 174–177, 180–181, 183–184, 191–193, 196–197, 199, 216–219, 231, 246, 252, 278, 293, 302, 304, 306, 325, 328, 387, 421, 423, 427
Robbe-Grillet, Alain 393
Robert, Marthe 40, 47
Robinson Crusoe 33
Rocambole (protagonistul din *Reînvierea lui Rocambole*) 257, 263
Rochlitz, Rainer 11, 432
Roderick Random 166, 184
Rodríguez de Montalvo 68
Rohde, Edwin 29–30, 47
Roma 359
Romanul comic 100
Romanul lui Renart 100
Rorty, Richard 431
Rosanvallon, Pierre 432
Rosset, François de 128, 172
Roșu și Negru 272, 273, 274
Roth, Henry 414
Roth, Joseph 414
Roth, Philip 416
Rousseau, Jean-Jacques 20, 144, 155–156, 158–159, 161–162, 173, 176, 181, 184, 191, 193, 196, 201–202, 206–210, 214–219, 325, 423

Roxana (protagonista din *Lady Roxana, târfa norocoasă*) 107, 109–111, 113, 172, 364
Rubidge, Bradley 1, 433
Rushdie, Salman 408
Ruskin, John 380, 396

Sade, Donatien-Alphonse-François, marchiz de 191, 260–262, 303, 344
Saint-Hilaire, Geoffroy 29
Saint-Preux (personaj din *Julie sau Noua Héloïse*) 155–161, 201–202, 206–207, 215, 324
Saint-Réal, abate de 127–128, 132, 172, 227, 382
Salammbô 296
Salamov, Varlaam 414
Sand, George 5, 250, 252–253, 269, 278, 422
Sannazzaro, Jacopo 79, 253
Sarraute, Nathalie 393
Sartre, Jean-Paul 413
Satyricon 99
Scarron, Paul 100
Schaeffer, Jean-Marie 11, 46, 135, 432
Schiller, Friedrich 127
Schlegel, Friedrich 25, 203–205, 207, 209, 212–213, 215, 220, 314, 428
Schopenhauer, Arthur 297
Scott, Walter 27, 34, 189, 227, 231–237, 239–240, 242, 245, 254, 266–267, 269–271, 273, 277, 280, 285–286, 292, 296, 299, 301–302, 313, 322, 355, 365, 421, 427, 429, 435
Scrisorile persane 148, 166, 191
Scrisorile portugheze 114
Scrisorile unei peruviene 196
Scudéry, Madeleine de 96, 127, 137, 165, 167, 226, 242, 245, 266
Séraphita 397
Sfântul Augustin 65, 114, 361
Shakespeare, William 85–86, 117, 120–121, 125, 185
Shamela 149, 150, 306
Shelley, Mary 27, 261–262, 308, 375, 429
Sherringham, Marc 432
Sidney, Sir Philip 79, 96
Simenon, Georges 414
Simon, Claude 393
Skinner, Quentin 432
Sklovski, Viktor 25, 47, 97, 327, 363
Smollett, Tobias 148, 164, 166, 191–192, 219, 231, 235, 416
Sofocle 53, 56, 121
Soljenițîn, Alexandr 414
Somnambulii 414
Sorel, Charles 100, 128, 173
Souiller, Didier 12, 106, 433, 434
Spaniola englezoaică 119
Spiritul creștinismului și destinul său 97
Spre far 391, 414
Staël, Doamna de 196, 271, 428, 435
Stanesco, Michel 433
Stechlin 334
Steinbeck, John 393, 414
Stendhal, Henri Beyle, zis 34, 243, 270–273, 275–276, 278, 290, 292, 311, 326, 356–357, 366, 416, 421, 436

Sternberg, Meir 432
Sterne, Lawrence 25, 173–174, 176–178, 181, 195, 219, 394, 422, 436
Stevenson, Robert 421
Stewart, Philip Stewart 12, 435
Stifter, Adalbert 197, 314, 329–334, 336–337, 339, 342, 356, 363–364, 384
Strauss, Leo 432
Styron, William 413
Sue, Eugène 254, 265, 269, 304–305, 308, 342, 353
Suferințele tânărului Werther 193, 195, 204, 209, 215, 261
Swift, Jonathan 173, 197

Tanner, Tony 435
Tasso, Torquato 79, 198
Taylor, Charles 431
Teagene (din *Etiopicele*) 54, 56–61, 64, 91, 98, 103
Templul din Cnidos 196
Terențiu 60
Thackeray, William Makepeace 27, 34, 270, 276–278, 311, 326, 356, 366, 416
Thérèse Desqueyroux 413
Thérèse Raquin 303–304, 312
Thévenot, Laurent 48, 431
Thompson, Stith 115
Thorel-Cailleteau, Sylvie 12, 47
Tirant lo Blanc 67, 136
Toamna 197, 314, 330–332
Tocqueville, Alexis de 435
Todorov, Tzvetan 47, 97, 431
Tolstoi, Lev 25, 28, 38, 245, 285, 316, 320–322, 324–328, 353, 356, 363, 365, 367, 423
Tom Jones (din *Tom Jones*) 174, 184, 274, 277, 280–281
Tom Jones 154, 162–163, 166, 168–172, 177–178, 181, 183, 277, 419–420, 427
Tournier, Michel 408
Trésor des livres d'Amadís (Le) 78
Tristan (personaj de roman medieval) 75
Tristana 357–358
Tristram Shandy 25, 173–177, 181, 422, 436
Trollope, Anthony 27, 319
Troubetzkoy, Wladimir 433
Trubadurul 235
Trumpener, Katie 435
Tulburările dragostei 129
Turgheniev, Ivan Sergheievici 343
Turmalină 330–331

Țăranul ajuns 147
Țăranul pervertit 253
Țărmul Syrtelor 416

***U**lise* 386–393, 401, 417
Ultimul mohican 242
Un erou al timpului nostru 244
Unde-ai fost, Adame? 413
Un suflet curat, 296
Updike, John 416
Urfé, Honoré d' 79, 82, 87, 96–97, 181, 253

Valera, Juan 355
Van Elslande, Jean-Pierre 434
Velásquez, Diego 105–106
Verdi, Giuseppe 127, 235
Viața e în altă parte 416

Viața lui Lazarillo 28, 101–107, 109, 113–114, 357
Viața Marianei 147
Viața și isprăvile lui Guzmán de Alfarache 104, 106, 108, 113, 357
Viața. Mod de întrebuințare 410
Vicarul din Wakefield 192
Vico, Giambattista 230
Viețile paralele 30, 261
Villedieu, Hortense Desjardins, zisă contesă de 127, 129–130, 132, 382
Virgiliu 53–54, 79, 253
Voltaire, François-Marie Arouet, zis 165, 197

Walpole, Horace 184–185, 187, 190, 214, 226
Watt, Ian 32– 34, 47, 100, 107, 433, 435
Waugh, Evelyn 412
Waverley 231–233, 235, 254, 269, 288–289, 427
Werther (din *Suferințele tânărului Werther*) 193–196, 199–201, 215, 226–227, 261, 341, 375, 382
Wieland, Christoph Martin 196–199, 313–314
Wilder, Thornton 415
Winckelmann, Johann Joachim 199, 230
Witiko 333
Wolfe, Tom 414
Woolf, Virginia 390–392, 408, 412, 414, 424

Xenofon 87, 197, 313

Yourcenar, Marguerite 415
Yvain (personaj din ciclul arthurian) 200

***Z**adig* 197
Zaïde 197
Zgomotul și furia 42, 391–392
Zink, Michel 433
Zola, Emile 270, 294, 301–305, 307–312, 356, 358–359, 367, 373–374, 380, 387, 436

Câteva repere noționale

Amănunt, 25, 33, 45, 112, 144, 153, 160, 161, 179, 327, 328, 383, 387, 411, 424, 425
Antropologie romanescă, 44–46, fundamentală, 44; socială, 45; comparativă, 237, 284–285
Autor, 171–172, 173, 177–181, 254, 419–420; mare autor și autor important, 420–421; vocea autorului, 170–172, 173, 175–176, 192, 219, 231, 254, 292, 419–420; și vocile personajelor, 177–181, 219, 280, 292
Axiologie, problema axiologică, 44, 48 (n.) 145, 218, 223, 237

Basm, 62, 64, 65, 67, 70, 91, 92

Capodoperă, 18–19, 20, 23, 26, 28, 29, 411, 427; și operă importantă, 421–422, 427–428
Comedie, 57, 60, 79, 121, 122, 170
Comunitate, 51–52, 89, 173, 223, 224–225, 228–229, 365, 390; comunitatea problematică, 371–372
Contract social, 143–145, 224, 428
Conținut, 36, 39
Creștinism, și roman cavaleresc, 74–75; și roman picaresc, 104; și egalitarism, 239–240; la Dostoievski, 342–343, 350, 352, 355; în romanul spaniol, 358-359; și revolta împotriva înrădăcinării, 373
Cuplu, în-afara-lumii, 51–53; iubirea și fragilitatea cuplului, 205–208, 213–214; cuplul destrămat, 224; cuplul în romanul de formare, 316–317; dispariția temei cuplului, 373

Descriere, sensul său în idealismul modern, 153–154, 160–161, 329–330; saturația, 210; descrierea hiperrealistă, 410
Detaliu (vezi Amănunt)

Divinitate, politeism, 44, 52–54, 65; divinitate unică, 53, 54, 55, 57, 62, 89,
Diviziunea muncii artistice, 423
Dualism, 143–145, 223

Egalitarismul romanului modern, 148–149, 181, 185, 239, 240, 247, 279–280, 286, 293; și creștinism, 240
Empatie, 270, 278–279, 281–282, 286, 291, 294, 295, 302, 363, 395
Empirism, 33–34
Energie, 255, 257, 272, 273, 275, 298, 308, 310, 375; energia interioară, 333
Epopee, 15, 17, 23, 29, 36, 38, 44, 53-54, 56, 163, 196, 198, 255
Estetism, 23, 376–385, 407; și autonomie, 376; luarea de poziție antimodernă, 377; cultul eului, 378–380; salvarea prin artă, 380–385, 389–390, 393, 407; critica estetismului, 396–397, 400
Eveniment fulgerător (vezi intrigă, nuvelă)
Exotism, 148, 246, 198, 226, 241–243, 245, 246, 273, 422

Farmecul interiorității (vezi Subiectivitate)
Feminism, în secolul al XIX-lea, 250–253; în romanul de formare, 318
Formaliști ruși, 24–25

Geniu, 20, 28, 43, 420

Ideal normativ, transcendent, 136–137, 218; în romanul elenistic, 89; în romanul cavaleresc, 76, 89; critica lui Cervantes, 92–96; norma socială în romanul picaresc, 106–107, 109–112; idealul normativ imanent în romanul idealist din secolul al XVIII-lea, 157–158; incapacitatea sa, 194–196, 199–201; idealul normativ comunitar, 224, 237, 246; dispariția legii morale, 405–406
Idealism, 20, 24, 27; abstract, 39–40, 45–46; premodern, 51–96, 198, 217, 225; conflictul lui don Quijote, 92–96; inversarea în genul picaresc, 105; idealismul modern, 142–162, 173, 181, 199, 202, 207, 217, 338, 356 ; versiunea franceză, 155; versiunea engleză, 155; polemica împotriva idealismului modern, 162–164, 342–343; domesticirea idealismului modern, 328–333, 336–341

Ideografie, 112–113, 116, 149; subiectivă, 158; gotică, 187–188; valul ideografic în secolul al XVIII-lea, 196–199, 217; în romanul popular, 265; în romanul din secolul XX, 403–404
Idilă, 198
Imersiune, 118, 146, 148, 152, 162, 294, 367
Imperfecțiune, a lumii, 36, 59; a oamenilor, 21, 45, 98–139; ca absență din sine, 275; imperfecțiunea infinitezimală, 280
Individ (și legătura sa cu lumea), 36–37, 44, 46, 426; individ de excepție, 137; imperfect, 137; în romanul elenistic, 51–57, 83, 83–84; în romanul pastoral, 83–84; în romanul picaresc, 102–103; în nuvelă, 115–116, 121; în romanul modern, 144; în romanul idealist, 149–150, 157–158 ; în romanul sceptic, 172; în romanul ludic, 180–181; individul învins, 196, 199–201; individul și legăturile sale cu aproapele, 282; neînțelegeri culturale, 28–291; dispariția individului, 310; autonomia și altruismul, 326–327, 329–333; critica autonomiei, 342–347, 363; abolirea legăturilor cu lumea, 371–373; ieșirea din lume, 400; lumea pe dos, 404–406
Individualism, 33
Inducție, reprezentare inductivă, 116
Interioritate (vezi Subiectivitate)
Intrigă, episoade, 30–31; în romanul elenistic, 62–64; în romanul cavaleresc, 73; în romanul picaresc, 101–102; în romanul idealist modern, 152; la Kafka, 404–405; intriga durativă și panoramică, 116; intriga nuvelei, 105; evenimentul fulgerător, 118, 120, 128, 131; natura adversității, 121–122, 127; la Fielding, 168–169; la Walter Scott, 235; la Manzoni, 238; banalizarea și interiorizarea, 279–280; dedramatizarea, 337–341
Istoria romanului, reinventarea trecutului romanului, 24–26; metoda listelor, 26–29; istoria naturală a romanului, 29, 39; istoria tehnicilor, 31–34; istoria socială a romanului, 32–34; istoria speculativă, 35–39; originile comice ale romanului, 32; originea romanului modern, 40; principiul polemic, 424–425; armonizarea și dispersia, 424
Istoricism, 227, 230, 236, 237, 239, 267, 273, 285, 296
Iubire, în romanul elenistic, 52–53; 60–61; în romanul cavaleresc, 74–75; în romanul pastoral, 79–81; în nuvelă, 119; în romanul idealist modern, 155–156, 201–202; iubirea-pasiune, 203–214; iubirea-pasiune și revelația eului, 204–206, 205, 210, 224, 274; critica ei la Goethe și Constant 206–214, 220; la Tolstoi 324–327,

la Stifter 330, la Proust 381–384, 386; iubirea adulterină, 225, 323–325, 331, 334–338; iubire și pulsiune, 307; iubire și căsătorie în romanul de formare, 316–319

Înrădăcinare, 19, 223–226, 253, 259, 265, 266–267, 271, 296–297, 301, 329, 241; opoziția față de înrădăcinare, 267, 373–374

Lizibilitate, 14, 411–417; ilizibilitate, 389–405, 392, 411–412. Lume modernă, ca epicentru al prozaismului și al mediocrității, 241, 296–297, 305; ca țintă a estetismului anti-modern, 377

Miraculos, 24, 26, 70, 91, 187, 237, 406
Mit, 64–65
Modernism, 13, 14, 21–23, 24, 26, 27, 371–406

Narație, discurs la persoana întâi, în romanul picaresc, 106–112; perspectivă subiectivă în romanul idealist modern, 147, 149–153, 154, 209; respingerea ei, 166–167; vocea autorului, 170–176, 192, 219, 393–394; și vocea personajelor, 177–181, 219; monologul delirant, 266, 342; stilul indirect liber, 281–282, 294–296, 391, 393, 395; fluxul conștiinței, 387–388, 390; narație și empatie, 290–291, 294–296; narația elaborată, 391–392, 395; narația în stare brută, 391–392, 401, 403, 408; simpla observație, 392; destructurarea narației, 402–405; narațiile cu cadru, 132–133
Narcis, apoteoza lui, 371–372
Naturalism, 302–305, 387, 390, 395; opoziția față de, 373, 408
Nebunie, 235, 391, 406; idealism și nebunie, 356–357
Necunoaștere de sine (vezi personaj)
Nuvelă, sensul termenului 42; nuvela premodernă, 115–135, 138, 139, 216; serioasă și tragică, 117–135, 171, 201, 284, 381, 386; originile orale, 115; imperfecțiunea personajelor, 115–116; integrarea lor în lume, 116, 120; concentrarea intrigii, 116; evenimentul fulgerător, 117, 118, 119, 127, 128, 131, 172; psihologia morală, 120–121, 126; natura adversității, 119–120, 128; nuvela cazuistică, 127; nuvela augustiniană, 127, 161, 210, 220; nuvela germană, 321–333

Operă (muzică), 235, 266

Paternitate, biologică și spirituală, 57, 267–269
Personaje, imperfecțiunea lor, imperfecțiunea premodernă, 98–139; imperfecțiunea și comicul, 98–100; animalitatea, 99–100; josnicia, 105–106, 351; imperfecțiunea și registrul serios, 100–101; trickster-ul, 101, 105; imperfecțiunea în nuvelă, 115, 117; în romanul din secolul al XVIII-lea, 169–170; necunoașterea de sine în nuvelă, 122–127, 130, 161; la Constant, 210–211; în romanul idealist modern, 150–151; la Stendhal, 275–276; la Austen, 280; la Proust, 381; mediocritatea, 293–301; depravarea, 306–307; încăpățânare și neîndemânare la Kafka, 405
Personaje, perfecțiunea lor, eroii premoderni, 91, 98, 216; sufletul frumos, 145, 162–163, 184, 319; vulnerabilitatea sa în romanul gotic, 190; în romanul sentimental, 193–196, 220, 278; eroul învins, 198–201, 220, 375, 386–389; sufletul nobil înrădăcinat, 225, 314; sufletul nobil umil, 247, 325–327, 352–353; copii, 247–248; femei, 249–253; sufletul poetic, 328–341; forță morală „infinitezimală", 298, 328–341; frumusețe morală și nebunie, 356–357; imperfecțiune în romanul antiidealist din secolul al XVIII-lea, 168–181; ingenuul, 147–148, 320–328, 352–353; perfecțiune și imperfecțiune la Dostoievski, 352–355
Personaje-tip, eroul problematic, 36–37; personajul demonic, 190, 260–262, 344, 349, 361–362, 375, 398; persoanele bine-crescute, 192; eroul istoric și ordinea socială, 227–230; dandy-ul, 244, 374–376, 377–378; ființa de excepție, 254–258, 268–269; profesiunea sa, 255; justițiarul, 256–257,265; geniul, 255, 257–258; căderea lui, 255, 259–260; binefăcătorul, 256–257; îngerul-prostituată, 263–264; eroul impulsiv, 273–276; personajul comic, 277–278
Perspectivă subiectivă (vezi Narație)
Popor ales, 52
Povestire elegiacă, 114–115
Pozitivism, 29
Providență, 267–269, 405–406

Realism, 20, 31, 32–33; social, 19, 24, 27, 31, 38, 265, 276, 294; psihologic, 19, 38; formal, 33; descriptiv, 217, 242, 293; funcție de mărturie, 153; funcție psihologică, 153; progres al realismului, 424–425
Reprezentare, 45 (vezi Amănunt, Ideografie, Imersiune, Inducție, Temporalitate, Verosimil)

Roman antiidealist în secolele XIX și XX, 225, 270–311; școala ironiei, 270–278; școala empatiei, 270, 278–291; maturitatea antiidealismului, 291–301; școala amărăciunii, 301–311; și tradiția sceptică, 276–277, 291–292; și romanul idealist, 292; polemica împotriva idealismului, 298–299, 387; romanul comic și sceptic în secolul XX, 416
Roman antiidealist, în secolul al XVIII-lea, 162–181, 270; romanul sceptic și comic, 162–173, 219; sensul modern al lui don Quijote, 163–165; satire, picaresc, libertinaj, 166; respingerea perspectivei subiective, 166–167; romanul ludic, 173–181; absența anecdotei, 174–175; jocurile discursive, 175–176; jocurile intrigii, 177–179
Roman cavaleresc, 40, 67–78, 89–96, 105, 138, 155, 156, 164, 165, 171, 251; viziune creștină și feerie, 69–70; geografia imaginară, 77; apărarea necondiționată a dreptății, 67, 70; darul, 70–71; aventura, 72; destinul eroului, 71, 72; datoria cavalerismului, 70–75, 89; datoria curteniei, 75–76, 89; datoria revoltei, 76–78, 89; iubirea, 74–76; transcendența normativă, 76–77; cultul doamnelor, 75–76; elocința, 77–78; alegoria pădurii, 74–75, 83–84; structura episodică, 73
Roman, curente în secolul XX (vezi Estetism, Roman-eseu, Narație: narația în stare brută și Individ: lumea pe dos); supranaturalism etnic, 407; realism magic, 408; postmodernism, 408–410; roman popular, 412; roman moral, 412–413; roman social, 414–415; neoromantism, 415–416; romanul comic și sceptic, 416
Roman de analiză, 40, 130–135
Roman, definiție și sens al termenului, 40–43, 422; caracter cutumiar al genului, 16, 40; subgenuri premoderne, 16; marile transformări ale genului, 15–20; romanul ca artă, 15; roman și poezie, 20–21, 380, 386, 388, 392, 395, 397; și societate, 37; mobilitatea genului, 40, 41
Roman de formare (*Bildungsroman*), 36–37, 87, 197–201, 313–319, 321; formarea ca periplu, 313–315; formarea ca destin, 314–319; romanul de deformare, 297
Roman de moravuri, 191–192
Roman epistolar, 155, 199
Roman-eseu, 397–401, 403
Roman elenistic, 30, 40, 51–66, 89–96, 105, 138, 149, 156, 163, 183, 184, 250; și monoteism 54–55, 89; cuplul-în-afara-lumii, 54–62, 89; unitatea speciei umane, 55–57; smulgerea din patrie, 57–58;

ostilitatea lumii, 58–59; ierarhia sistemelor politice, 59–60; iubirea celestă, 60–61; perfecțiunea personajelor, 61–62; refuzul lumii, 61–62; nașterea interiorității, 62, 67; descoperirea realității înconjurătoare, 63–66; structura episodică, 63–64; natura speculativă a genului, 65

Roman gotic, 26, 183–191, 219, 226; apărarea imaginației, 183–185; neverosimilul, 183–184, 186; decorul medieval, 184, 188–189; sublimul, 186–187

Roman idealist modern, în secolul al XIX-lea, 223–269; prospectarea istoriei, 226–240; rezolvarea conflictului dintre măreție și verosimil, 231–236; exotismul, 241–246; vechiul exotism, 241; exotismul modern, 242–246; decalajul istoric, 243; exotismul sentimental, 242–246; regresiune și purificare, 246; genurile umile, 246–250, 292; condiția femeii, 250–253; puterea virtuții, 252; puterea inteligenței, 252–253; ființele de excepție, 254–262; puterea lor, 256–257; riscul decăderii, 258–260; ființele demonice, 260–262; culmea idealismului, 262–269; mesajul social, 268; opoziția față de înrădăcinare, 268; sinteza dintre idealism și antiidealism, 313–363

Roman idealist modern, în secolul al XVIII-lea, 147–162, 171–172, 183, 235, 251; perspectivă subiectivă și perfecțiune interioară, 149–152; frumusețea morală a protagonistului, 150–152; necunoașterea lui de sine, 151–152; versiunile franceză și engleză, 155; interiorizarea normei morale, 157–159; tehnica descriptivă, 154, 160–161; noul val idealizator, 175–201

Roman pastoral, 40, 78–89, 155–156; în Antichitate și în Renaștere, 78–79; doctrina iubirii, 80; jurisprudența iubirii, 88–89; fragilitatea eului, 83; interioritate și nașterea idealului, 84; formarea eului, 85–87; pădurea, 83; deghizarea, 85–87; și roman de formare, 87, 132

Roman picaresc, 23, 39, 98–112, 139, 147, 216, , 270, 272, 357, 405; comedie și seriozitate, 100–101; ostilitatea universului, 101–102, 107; amoralitatea personajului, 102–104; invulnerabilitatea sa, 109–110; josnicia sa, 104–106; distrugerea ordinii morale, 103–105; anularea idealismului, 105; interioritatea vinovată, 105; *picaros* moralizatori, 106–112; consistența reprezentării sociale, 106–108; picaresc și tragedie, 110–111; și creștinism, 104; episoade, 101–102, 109

Roman popular, 210–214

Roman sentimental, 192–196; izolarea și neputința personajului, 193–195; romantismul, 193–194; natura dorinței, 194–196

Romane „vechi“, 39–40
Romantism, 435; doctrina sa asupra artei, 20–22; romantism și sentimentalitate, 193–194, 226–227

Satiră, 108, 144, 219
Spațiul ficțiunii, 132; magnetismul spațiului, 170; orașul modern, 248; restrângerea, 279
Stil, 19, 21, 39, 271, 294–295, 302, 387–390, 395; înstrăinare, 25, 327, 395; stil al nuvelei, 118–119; stil umil, 219; doctrina clasică a stilurilor, 423–424
Subiectivitate, 22–23; în romanul elenistic, 62, 67; în romanul pastoral, 84–87; în romanul picaresc, 106; în nuvelă, 122–127, 128, 130; farmecul interiorității, 145–181, 184, 216, 217, 319, 374–375; interioritatea ca scenă a acțiunii, 155–158, 279–280, 283; interioritatea retorică, 159–160; subiectivitatea în romanul ludic, 176; subiectivitatea romantică, 193–194; valoarea revelatoare a iubirii, 204, 205, 206–208; subiectivitatea la Henry James, 291; la Proust, 385–386; la Joyce, 387–390
Sublim, 186–187
Sufletul nobil (vezi Personaje)
Supranatural, în roman, 346–347
Suprarealism, 24, 406–407, 415

Știință, influență asupra romanului, 302–303

Temporalitate, 132–135, 152–154, 159
Tragedie, 44, 53, 56, 57, 111, 306

Verosimil, 18, 23, 90–91, 208; axiologic, 90; moral, 118; social și psihologic, 13, 106–108, 118, 225, 226, 230, 265, 292, 355, 356; istoric, 131, 226–227, 231; descriptiv, 146; în nuvelă, 117, 118; static, 133; dinamic, 133; neverosimil gotic, 183–184, 188; în romanul sentimental, 195–196

***Z**eitgeist*, 428

Cuprins

Cuvânt înainte 9

Introducere 13
Arta verosimilului, 15 — Romanul la școala poeziei, 20 — Trecutul ficțional al romanului, 24 — Scopul lucrării de față, 27 — Argumentul meu, 43

Partea întâi
TRANSCENDENȚA NORMEI

Din secolul al XVI-lea până în secolul al XVIII-lea, fiecare gen narativ în proză percepe lumea dintr-o perspectivă bine definită. Operele idealiste care aduc în scenă eroi strălucițiprin statornicie și vigoare aparțin tradițiilor concurente ale romanului elenistic și romanului cavaleresc. Fragilitatea perfecțiunii și ucenicia anevoioasă a normelor morale fac obiectul romanului pastoral, construit astfel încât să trezească în cititor o simpatie admirativă. În sfârșit, imperfecțiunea umană este privită cu o simpatie plină de compasiune în narația elegiacă, cu repulsie și milă în nuvela serioasă, cu umor în nuvela comică și cu un dispreț mușcător în romanul picaresc.

I. Idealismul premodern 51
Cuplul-în-afara-lumii. Romanul elenistic, 51 — Eroul înrădăcinat și puterea normei. Romanul cavaleresc, 66 — Perfecțiunea șovăielnică. Romanul pastoral, 78 — Conflictul idealismelor în zorii romanului european, 89

II. Știința imperfecțiunii 98
Romanul picaresc, 98 — Ideografie și inducție. Povestirea elegiacă, nuvela, 112

Concluzia primei părți 136

Partea a doua

FARMECUL INTERIORITĂȚII

În cursul secolului al XVIII-lea, idealismul narativ suferă o profundă transformare, la sfârșitul căreia norma părăsește cerul transcendent pentru a se adăposti în interioritatea personajelor. Realizată sub semnul verosimilului în operele lui Richardson și ale lui Rousseau, interiorizarea idealului dă naștere unei puternice opoziții, care se manifestă în special sub forma unei reînnoiri a concepției sceptice și comice asupra imperfecțiunii umane, tendință ilustrată de opera lui Fielding. Dezbaterea care opune aceste două perspective încurajează crearea altor formule narative noi, printre care romanul ludic, romanul gotic, romanul de moravuri și romanul sentimental.

III. Idealismul modern 143
Interiorizarea idealului. *Pamela* și *Julie sau Noua Héloïse,* 147 — Comedia umană. *Tom Jones* și *Don Quijote*, 162 — Romanul ludic. *Tristram Shandy* și *Jacques Fatalistul și stăpânul său*, 173

IV. Individul vulnerabil 183
Romanul gotic, 183 — Romanul de moravuri și romanul sentimental, 191 — Noul val idealizator, 196 — Apoteoza iubirii și critica ei, 201

Concluzia părții a doua 216

Partea a treia
NATURALIZAREA IDEALULUI

În căutarea unui idealism plauzibil, romanul din secolul al XIX-lea descoperă profunzimea raporturilor dintre individ și mediul său social, istoric și etnografic. Deși rămâne o preocupare principală, reprezentarea nobleței sufletești este de acum înainte pusă în legătură cu fizionomia specifică a locului care îi dă naștere. Dezbaterea dintre partizanii farmecului interiorității și adversarii lor se reia cu și mai mare avânt: scriitorii care susțin relativa independență a sufletelor puternice în raport cu mediul lor se opun celor care descriu pe un ton când ironic, când amar, caracterul iluzoriu al acestei puteri. În a doua jumătate a secolului, mai mulți autori importanți încearcă să realizeze o sinteză între idealism și antiidealism.

V. Rădăcinile nobleței 223
Adevărul istoric al idealismului, 226 — Căutarea exotică, 241 — Măreția oamenilor mărunți, 246 — Idealismul feminist, 250 — Ființe excepționale, îngeri căzuți, demoni, 254 — Pe culmile idealismului, 262

VI. Moștenirea scepticismului moral 270
Școala ironiei, 270 — Școala empatiei, 278 — Maturitatea antiidealismului. Flaubert, 291 — Școala amărăciunii. Frații Goncourt, Zola — 301

VII. Sinteze 313
Ucenicia înțelepciunii, 313 — Inocenții cu suflet mare, 319 — Infimul har divin, 328 — Revolta împotriva autonomiei, 342 — Sufletul frumos în pragul nebuniei, 355

Concluzia părții a treia 365

Partea a patra
ARTA DETAȘĂRII

În zorii secolului XX, revolta modernistă protestează în același timp împotriva încercării de a închide ființele umane în temnița mediului lor social și împotriva metodei observației și a empatiei. O ruptură inedită va despărți de acum încolo realitatea, devenită misterioasă și profund neliniștitoare, și individul, eliberat de grijile sale normative și conceput ca lăcaș al unei activități senzoriale și lingvistice de nestăvilit. Această evoluție asigură romanului o nouă instabilitate formală, fără să schimbe totuși obiectul interesului său: omul individual privit din perspectiva lui de a trăi în lume.

VIII. Legături abolite, universuri insondabile 371
Cotitura estetică, 373 — Apoteoza stilului și martiriul eului, 385 — Rezistența față de estetism, 393 — Realitatea de neînțeles, 403 — Opțiunea accesibilității, 411

Epilog 419
Datorii 431
Indice de nume proprii și de titluri 437
Câteva repere noționale 451

Redactor
FLORENTINA HOJBOTĂ

Tehnoredactor
LUMINIȚA SIMIONESCU

DTP
EMILIA IONAȘCU
DAN DULGHERU

Corector
ANGELA ȘTEFĂNESCU

Apărut 2008
BUCUREȘTI – ROMÂNIA
Lucrare executată la „ACCENT PRINT“ – SUCEAVA

Redactor
FLORENTINA HOJBOTĂ
Tehnoredactor
LUMINIȚA SIMIONESCU
DTP
EMILIA IONAȘCU
Corector
ANGELA ȘTEFĂNESCU
Apărut 2008
BUCUREȘTI – ROMÂNIA
Lucrare executată la ??????????????